интересно знать, в гомеровых гимнах Минотавр назван «повелителем мистерий, дарителем нового тела»? Почему Иоганнес Рейхлин (XV-XVI в.), один из начинателей греческой филологии, интерпретируя миф о критском лабиринте, переводит слово «танатос» (смерть в принятом значении) как «исчезновение из поля зрения», «атанатос» (бессмертие) как «появление в поле зрения»?

Активная патриархальная цивилизация игнорирует все это, прямолинейная фаллическая агрессия, требующая результата здесь и теперь, убивает магические горизонты бытия. Отсюда ненависть к Дионису во всех его ипостасях цивилизаторов законодателей — Ликурга, Персея, Пентея, отсюда предельное унижение его священных животных — быка и козла. Игры по укрощению быка, ритуальное убийство быка — впоследствии коррида — все это наследие крито-микенской андрократии. Во времена христианства подобная ненависть достигла апогея — имеется в виду изображение дьявола в виде козла. Дело понятное — культы Диониса, Минотавра, Ариадны угрожают военно-трудовой организации порядка вещей. Патриархальным доминаторам очень по сердцу мысли о небесно санкционированной иерархии бытия, об антропоцентризме, о страдании, искуплении, дисциплине, о том, что лавры, цветы и наслаждения это не общее достояние, но награда избранным и все прочее в таком духе.

Мистерии Диониса, посвящение в культ лабиринта предлагают роскошь изобилия, абсолютное наплевательство на земную жизнь и ее бескрылые катастрофы, ослепительное безумие карнавала, опьянение, ведущее к божественному in excelsis.

Ариадна. Счастье быть покинутой Тезеем, счастье стать женой Диониса, корона Океаноса, добытая божественным возлюбленным, корона в ее дивных волосах и одновременно созвездие Короны, Corona Borealis. Лабиринт Минотавра — путь в стихию «формообразующей воды», далее изгибы, повороты энергического пространства к созвездию...

2000

Примечания

(1) Сент-Ив Венсан. Воззрения ирокезов на природу. 1972.

Часть IV
Литература беспокойного присутствия

Приближение к черной фантастике

Поначалу нам понадобится несколько ориентиров, дабы разобраться в интересующей нас тематике. Черная фантастика в общем и целом относится к тому виду художественного текста, который можно обозначить как литературу «беспокойного присутствия». Эмоциональность беспокойного присутствия на планете, или в джунглях, или в собственной комнате во все времена сопутствовала человеку. Однако, по-видимому, никогда еще ее напряженность не была столь значительной, как в нашу эпоху. Трагической «заброшенности в мир», первичному ужасу бытия всегда соответствовало нечто незыблемое — плоская земля в центре вселенной, ослепительная и основательная религиозная догма, три-

адическая гармония духа, души и тела, архитектоника вербальной или музыкальной фразы. Сейчас все это в прошлом. Тотальная подозрительность стала нашей главной экзистенциальной категорией, неуверенность и сомнение сдерживают любой стихийный порыв, отравляют любую позитивную концепцию. Причин тому сколько угодно, и одна из главных, на наш взгляд, — энтропия патриархальной цивилизации, мрачное угасание мужского начала. Диалектика, основанная на механистической и тенденциозной эксплуатации опыта предыдущих поколений, диалектика прогресса, толкающая людей в какое-то фантомальное «будущее», разрывает исторические связи, уничтожает сокровенные органические структуры и ведет к полной аннигиляции личности как таковой. Запах гнили исходит от безупречно работающих конвейеров, зеленоватой фосфоресценцией разложения светятся напряженные тела культуристов. Комфорт, скорость, спорт, колоритный взрыв аудио- и видеоинформации — стимуляторы, имеющие целью согреть леденеющую кровь, взвихрить измотанные нервы, искромсать резиновую эластичность мозга.

Все вообще и любой объект в частности можно расценивать как соединение двух гипотетических начал — мужского и женского. От чудовищных разновидностей гипоспадеев и клинических гермафродитов до трансцендентной красоты ангелов-андрогинов тянется бесконечная цепь натуральных манифестаций, где мужчина и женщина — случайные эскизы, не более того. Мужчина и женщина отнюдь не демонстрируют наличие сугубых противоположностей, напротив, человек с любой точки зрения — анатомической, психологической, философской — есть подвижный результат соединения двух начал. Вспомним миф о кадуцее Меркурия — две онтологические змеи сплетаются в не поддающихся никакой фиксации узорах, и только когда Аполлон бросает золотой жезл, они образуют вокруг него характерную и гармоническую фигуру. Проблема ориентации прежде всего определяет мужское в мужчине и женское в женщине. Движение слева направо, вверх, от центра к периферии — мужское... справа налево, вниз, от периферии — женское. Отсюда минимум два вывода: любое «слева» уже подразумевает «направо, любое «вверх» имеет смысл, только если известен «низ», а все направления легитимны только в присутствии какого-то центра. Ограничимся двумя-тремя конкретными примерами: летящая стрела — проявленность мужского динамизма, затягивающая петля лассо — реализация женского захвата; точно так же: гладиатор, вооруженный мечом, — гладиатор, вооруженный сетью и трезубцем. Пример инстинктивной функциональности: некто испытывает голод, пальцы тянутся за куском хлеба и отталкивают его — специфически «мужской» жест; кто-то не хочет есть и тем не менее берет и надкусывает хлеб — машинальное «женское» движение.

Наша мысль развивается, как правило, дихотомически, и мы всегда получаем бесконечную серию производных оппозиций: активное — пассивное, положительное — отрицательное, добро — зло, боль — наслаждение, форма — материя, свобода — необходимость и т. д. Заминка, правда, в том, что равноправие бывает разное: одно дело — равенство всех частей органического целого, связанного живым центром, и другое — беспокойное равновесие терминологических деталей вокруг математически определяемой середины, будь то ноль, икс-детерминант, «Das Man»... Почему так уж необходимо бороться за свободу, желать добра, жаждать наслаждений? Почему нельзя отдать жизнь за великую идею рабства, стараться преуспеть в злодеяниях и всеми путями стремиться к боли и страданию? Потому что в начале нашей цивилизации акцентировался мужской аспект иррационального первоединого и жизнь мыслилась как становление мужского позитива в женской (то есть идеологически враждебной) ночи, материи, смерти. В данном случае весьма важна акцентировка: сказать «Уран родился» — значит сказать, что Уран преодолел тягость мрака и хаоса и поднялся небом над враждебной материальностью; если же «Гея родила Урана» — значит Уран только одно из многочисленных порождений космического партеногенеза.

Благо, свобода, любовь были для наших основателей центральными, идущими через сердце формообразующими идеями, для нас же это лишь обескровленные субстантивы, которые в лучшем случае вызывают неопределенный и нервический восторг. Эти центральные идеи постепенно растворились в женской материаль-

ности. Связь «женственности и катализатора распада» убедительно выявил Бахофен в середине прошлого столетия, как раз на закате патриархальной цивилизации, в период возникновения научного материализма, когда мать-природа занялась самопознанием с помощью своих новых апологетов — естествоиспытателей. Но гораздо раньше — в конце XVII века — зазвучало критическое многоголосие касательно «безнравственности» и «неестественности» мифологии вообще и Библии в частности. Фаллическую божественную активность Зевса признали аморальной, отделение Евы от Адама — «неестественным», равно как и вселенское «древо сефиротов», поскольку оно растет корнями в небо. Понятия «женское» и «естественное» практически стали синонимами, потому что полностью исчезла главная теза патриархальной культуры — принцип инициативной мужской идеи. Медленно и верно произошло смещение аксиологической оси: женщина стала объектом фетишизации и преклонения, «конкретной ценностью», мужчина — тем, кто создает благоприятные условия развития этой «ценности».

Всякая цивилизация невозможна без манифестации метафизического центра, недоступного никакой агрессивной рациональности: потеря такого центра превращает цивилизацию в автопародию. Согласно христианской догме, сатана есть божья обезьяна. Дарвин признал эту обезьяну нашей прародительницей, и с тех пор мы живем в эпоху триумфальной пародии: математика — пародия на пифагорейскую философию числа, медицина — на спагирию, химия — на алхимию, а жалкий приапический функционарий — -скучная пародия на мужчину. В нашу бытность весьма и весьма сложно сказать, а что же такое «мужчина в принципе»? Из чтения старинных книг можно приблизительно определить его формальные константы. Вероятно, это было существо, наделенное централизованной активностью — активным интеллектом, восприятием, вниманием. Существо, для которого «бытие в мире» означало игру. Для него не было в жизни никаких внешних целей, для него был важен процесс, а не результат, достижение ценности, а не ценность сама по себе, акт познания, но не плоды оного. Мужчина концентрировал внимание на любом объекте, ибо, согласно патриархально акцентированной онтологии, каждая часть отражает целое и пребывает в живой связи с целым. У него не было «будущего» и судьбы как относительно детерминированной программы, а была энергетика «прошлого», организующая настоящий момент. Его желание рождалось из центра и творило свой собственный объект. Он не любопытствовал насчет строения травинки или звезды, но, уважая тайну всякой вещи, интересовался лишь взаимосвязью. Вряд ли ему была присуща агрессивность, ибо он старался выбирать сильного противника. Он стыдился своей победы и принимал поражение как стимул к продолжению борьбы, а смерть — как метафорический прорыв от одной формы бытия к другой.

Современный мужчина хорошо усвоил женские принципы и женскую ориентацию: имеется в виду полная децентрализация, перемещение центра и ценности своего «я» в банковский сейф, в профессиональную деятельность, в семью, в борьбу за чье-то счастье. Но вряд ли к «сильному полу» можно отнести людей, пребывающих в полной сексуальной зависимости от женщины, людей, чья жизненная задача спровоцирована авторитетом, доктриной или общечеловеческими проблемами. «Общечеловеческое» — просто демагогический фантом, поскольку любая активность — будь то изобретение онтологических аксиом или разработка приемов рукопашного боя — обусловлена мужской или женской направленностью. В очень высокой степени это касается этики и эстетики. Кантовское «поступай так, чтобы...» — совершенно бесполезный рецепт, поскольку всякий мужчина и всякая женщина действуют согласно неизвестной изначальной парадигме, а постфактическая оценка поведения ничего не меняет. Можно размышлять о природе данной парадигмы, но критиковать ее бесполезно и опасно. Принятие того или иного «морального кодекса» без глубокой веры в его личную обоснованность есть, по существу, постыдный конформизм и свидетельство прогрессирующей децентрализации. Точно так же дело обстоит с эстетикой, поскольку строение тела, походка, голос, жестикуляция определены первичной эстетической схемой настолько, что при некотором навыке можно сразу определить, кто перед тобой — романтик или реалист.

Итак, на наш взгляд, угасание мужского начала является весьма важным катализатором распада патриархальной цивилизации. Мужчина давно потерял уверенность в себе и давно перестал быть собственной точкой отсчета: утрата метафизического центра породила панику — главный симптом глупости — и лихорадочные поиски новых сфер приложения жизненных сил. Утрата общей идеи или бога живого человека превратила мужчину в раба женских прихотей, «общественного мнения», «духа времени». Остался, правда, комплекс потерянного рая, тоска по какой-то концентрации, вопрос о смысле жизни, причем ответ ищется где угодно, только не в своей душе. И, таким образом, человек, лишенный основы собственного бытия и даже не верящий в возможность подобной основы, функционирует в нонсенсе безграничной и бессвязной периферии, а его мозг стал блуждающим сателлитом, готовым кружиться вокруг любой притягательной оси. Происходит процесс глобальной идентификации: человек отождествляет себя со своей ролью в общественной жизни, со своей профессией или талантами, то есть нечто целое совпадает с какой-то частью и тем самым добровольно и максимально сужает свой горизонт. Нет ничего печальней «преданности своему делу», ничего ущербней «добросовестного исполнения обязанностей» и ничего коварней «напряженной творческой работы». Не только потому, что теряется важный компонент «измены», «пренебрежения», «лени»; главное здесь — ограничение восприятия, извращенная, фанатическая аскеза, мрачная и наивная вера в «призвание», в «необходимость для...», в какой-то «долг перед...».

* * *

По нашему мнению, мифорелигиозный порыв направляет любое мировоззрение. Дело даже не в том, сознателен или бессознателен такой порыв, люди, создавшие современную научную панораму, могли быть свято убеждены в собственном атеизме, однако всякий атеист с христианской точки зрения является язычником, то есть идолопоклонником и фетишистом. Принимаемые на веру аксиомы или, точнее сказать, предрассудки касательно причинно-следственной связи или принципиальных констант лежат в основе любой научной дисциплины. За

радикальным материализмом, за попытками рационального объяснения природных процессов, за отрицанием персонального единства в пользу вероятностных психологических инвариантов ощущается идеологическая женская ориентация, прослеживается ритуал великой матери Ночи.

Потерянное «я» — игрушка стратосферы,
До электронных схем расчисленный Адам.
Частицы и поля. Познания химеры
Глядят зловеще с парапетов Нотр-Дам.

Эти строки Готфрида Бенна — немецкого поэта нашей эпохи — хорошо иллюстрируют беспокойное присутствие нынешнего мужчины в хаотической и бессмысленной бесконечности космической ночи. Но эта столь акцентируемая нами потеря центра и солнечно-фаллической активности ощущалась поэтами довольно давно. Так звучит пересказ знаменитого стихотворения Джона Донна, которое датируется концом XVI века: *«Новая философия подвергает сомнению решительно все. Тайный огонь погас. Солнце потеряно и земля, и никто не знает, где их искать. Люди откровенно признаются, что с этим миром все кончено, когда принимаются искать в планетах и небосводе новое и новое знание, а потом видят, что это новое опять распадается на атомы. Все распадается, все связи исчезают...»*

С древнейших времен женская магия знает секреты деторождения без всякого участия мужского начала. Здесь, разумеется, можно сообщить много пикантных подробностей, но нас в данном случае интересует только философская сторона вопроса: тайные женские культы лишь имитируют великую мать — богиню, которая благодаря бесконечной своей потенции вечно рождает многоликие формообразования. Мужчине остается роль раба, почитателя или жреца, поскольку научное познание есть не что иное, как способ ухаживания или дань восхищения. Возразят, конечно, приблизительно так: хорош способ ухаживания, при котором объект культа — природа — уничтожается технической активностью человека! На это можно ответить следующее: великой матери совершенно безразличны идеи созидания или уничтожения, как безразлично существование человека

вообще. Страх перед экологической катастрофой или атомной смертью просто пережиток патриархального миросозерцания, когда земля считалась центром вселенной, созданной всеблагим богом-творцом. Какая может быть смерть, какая катастрофа для пляжа, с которого пропала одна песчинка?

Мы ничуть не уклоняемся, мы, напротив, приближаемся к теме нашего разговора о черной фантастике. Космическая ночь, великая богиня — черная вдова, трагическая гибель романтического мужского идеала — все это излюбленные мотивы интересующих нас авторов: Густава Майринка, Ганса Хейнца Эверса, Говарда Филиппа Лавкрафта, Стефана Грабинского. Вообще говоря, в литературоведении не существует такого понятия, как «черно-фантастическая беллетристика». Этот эпитет предложил Густав Майринк в 1906 году в письме к алхимику Александру фон Бернусу. Там есть такие строки: «*Мне хочется написать рассказ ослепительный и непонятный, как удар молнии. Мне хочется рассказать об алхимии, восточной магии, каббале, обо всем, что имеет, на мой взгляд, черно-фантастический колорит*». Конечно, литературоведческая классификация вполне условна и ни одного выдающегося писателя нельзя назвать «только романтиком» или «только реалистом». Имеет смысл тем не менее отделить черно-фантастическую беллетристику от других жанров литературы беспокойного присутствия — от сайнс-фикшн, детектива, рассказа хоррора. Посмотрим правде в глаза хотя бы искоса: мы уже прошли период разложения патриархальной культуры, с ее незыблемой ценностью личности, гения, героя, с ее «вечной женственностью» и априорным человеческим достоинством. Нашей жизнью управляют группы, в которых уже нет лидеров, мы живем в эпоху восстания масс, у нас нет этики и нет эстетики в качестве жизнеутверждающих идеалов катарсиса и сублимации, а наши теологи унизились до того, что оправдывают бытие Божие последними данными науки. Мы забиваем себе голову чудовищными представлениями о йоге и дзэн-буддизме, слепо веруем в парапсихологические бредни, препарируем фольклор и мумифицируем церкви, призывая к какой-то духовности. Но угрызения совести перестают нас терзать: мы уже не читаем поэзию, предоставляем

специалистам копаться в латинском средневековье и находим пресными страдания молодого Вертера. Мы обескровлены и вампиричны до такой степени, что нас уже не может расшевелить классический литературный кошмар: романы де Сада, пожалуй, слишком растянуты, а Лотреамон местами скучноват. Нам нужен роман-наркотик, рассказ-нокаут, где зубастая вагина перемалывает в порошок души и тела персонажей, где чемпион приапизма к тому же еще и людоед, а благородный сыщик оказывается еще горшим злодеем, нежели преступный монстр, от которого он избавляет несчастный город Нью-Йорк. Говоря в таком тоне, мы вовсе не хотим умалить значение детектива, научной фантастики, антиутопии, рассказов хоррора — здесь работали и работают отличные мастера, у которых вполне есть чему поучиться. Мы просто хотим уточнить проблему черной фантастики, смысл ее поиска, целесообразность ее бытия. В интересующую нас беллетристику, разумеется, входят компоненты детектива, экзистенциал ужаса, элемент научной фикции, ведь все это так или иначе играет роль в любом художественном повествовании, равно как и занимательность сюжета. Но необходимо акцентировать вот какой момент: по нашему мнению, черная фантастика заодно с детективом, антиутопией, сайнс-фикшн является сугубо современным жанром, то есть литературой XX столетия, мы датируем ее 1906 годом точно так же, как мы датируем сайнс-фикшн 1929-м, когда американец Гуго Гернсбек ввел данный термин. Это необходимо для того, чтобы наша мысль не потерялась в туманных литературных далях и чтобы мы не приписывали Жюлю Верну и Эдгару По сомнительную честь основания сайнс-фикшн, детектива и черной фантастики. Эти направления обусловлены переворотом в физике и философии, женской эмансипацией, футуризмом и экспрессионизмом, глобальной трагедией первой мировой войны. Перед человеком XX столетия встала неумолимая альтернатива: либо превратиться в «игрушку стратосфер» и фрейдистских комплексов, либо ценой невероятных усилий сохранить свою индивидуальность от распада в массовой социально-психологической стихии, что, естественно, не грозило писателям, которых критика считает основателями вышеупомянутых направлений — имеются в виду Гофман, Эдгар По, Бульвер-Литтон, Фиц-

Джеймс О'Брайен, Жюль Верн, Стивенсон, — поскольку эти авторы еще застали времена антропоцентризма и патриархальной идеологии. Но когда Густав Майринк проявил свою литературную активность, климат человеческого бытия изменился радикально, и в этом отнюдь не виноват неоплатонический астроном Коперник или крайний индивидуалист Ницше. Эйнштейн выбросил нас из центра в черную неопределенность, Гуссерль и Хайдеггер перечеркнули платонизм структурной феноменологией, Фрейд объяснил загадку художественного творчества подавленной либо трансформированной сексуальностью, Чехов и Стриндберг увидели улыбку Медузы — беспощадную и всепожирающую женскую субстанцию. И уже оказалось мало одного только неприятия технического прогресса, интуитивного неприятия новых стандартов мышления и констатации неминуемого сползания в пропасть. Необходимо было поверить, что где-то в глубине человеческой души таится солнечная точка, крупинка алхимического золота, недоступная никаким растворителям и способная превратить тленную плоть в бессмертное тело квинтэссенции. Практические занятия алхимией, как и следовало ожидать, не дали особенного результата. И тогда Майринк, изучая каббалистов XVI и XVII веков, решил испытать специфическую магию слова довольно оригинальным способом: он начал издавать черно-фантастическую беллетристику вместо трактатов по герметическим наукам и эзотеризму. Он справедливо решил, что любопытные и сложные истины, вплетенные в оригинальные сюжетные интриги, высказанные саркастически или насмешливо в напряженном тематическом пространстве рассказа или романа, принесут больше пользы, нежели комментарии к Парацельсу или рабби Акибе. Майринк, собственно говоря, намекнул на главный парадокс тайного знания, которое существует для всех и в принципе доступно решительно всем.

Автор черно-фантастического текста втягивает нас в иллюзию понимания. Мы сочувствуем чудакам, неудачникам и аутсайдерам, нас увлекает остроумие и прихотливость диалога, поражает жизнь вещей, растений, животных, камней, увиденная в несколько ином ракурсе, странно ощущать столь близкую и тревожную обыденность бытия. Однако постепенно нарастает впечатление,

что эту обыденность пронизывает нездешний холод, что персонажи рассказа — вовсе не те люди, за которых себя выдают, а либо маньяки, умело скрывающие свое безумие за пустяковыми занятиями или разговорами, либо агенты секретных обществ, либо медиумы какого-то фантастического присутствия. В нашу душу постепенно проникает тонкий яд беспокойного повествования, и если мы не окончательно задавлены инерцией и скучной планомерностью нашего стерильного бытия, то в нашей голове вполне может возникнуть подозрение: а может быть, и мы, и окружающие играем в нелепую, кем-то навязанную игру и сами являемся медиумами, агентами, жертвами и даже, не дай бог, маньяками? Ведь никаких доказательств нет. Эти два человека, допустим, выдают себя за моих родителей, но почему я должен им верить? Да и как я вообще появился на свет? Меня, конечно, могут повести в родильный дом и сказать: смотрите, вот как рождаются дети, и вы появились на свет точно так же. Но ведь это аналогия, сравнение, а не доказательство. Если вы, любезный, скажут мне, усмехнувшись, если вы, любезный, вылупились из яйца, то предоставьте по крайней мере ученым скорлупу.

Так мы можем сделать первый шаг на пути фантастического самопознания, фантастического для окружающих, но реального для нас. Этот шаг может оказаться последним, если мы позволим убедить нас в абсурдности подобных размышлений или если мы начнем публично декларировать нашу тезу. В таком случае мы быстро увидим, как внешний мир реагирует на малейшее нарушение жестких правил его игры, и получим хорошую возможность всю оставшуюся жизнь доказывать нашу правоту сочувствующему персоналу психиатрической клиники. Мы почувствуем тотальную враждебность внешнего мира по отношению к любой попытке живого и самостоятельного размышления и уразумеем наконец, что поэтов, артистов и философов здесь только терпят, как ярмарочных шутов. Модус фантазии способен не только внести приятное разнообразие в наше существование, но и повлечь за собой гибельные последствия. Второй шаг неуверенной ногой — и перед нами замаячат горизонты безумия, как это хорошо доказал неофрейдист Герберт Зильберер

в своей очень важной книге «Проблема мистики и ее символика». Зильберер объясняет шизофрению состоянием постоянного колебания, в котором пребывает искатель «я» (selbst).

«Шизофренический путь претендента» — это многолетние судорожные кидания из одной крайности в другую, где маниакальную убежденность в истинности собственного уникального миросозерцания сменяют периоды разъедающего сомнения: вдруг «они» правы, и ослепительные дороги алхимической сублимации, страшные лабиринты черной магии — только иллюзия расстроенного воображения, и лишь работа на благо жены и детей, законопослушное накопление денег, микробы, телевизор и атомная бомба — легитимные и определяющие реалии бытия. Настают тяжелые и опасные времена: претендент пытается адаптироваться к «ним», «окружающим», уверенным в своей правоте, но они отлично чувствуют его измену и, руководствуясь «правилами гуманности», в лучшем случае создают вокруг него микроклимат дружелюбной изоляции. Тогда поиск собственных ценностей вполне может принять форму болезненной интроверсии, где вместо искомого индивидуального ядра претендент находит хаос, тьму и пустыню беспокойного одиночества. И здесь только безусловное доверие к себе может спасти такого человека, доверие, которое необходимо пестовать, как редкий цветок, доверие, которое жизненные неудачи и катастрофы интеллектуального поиска должны только усугублять. И тогда сверкнет искра потерянного мужества, и тогда искатель поймет, что так называемое «безумие» есть нормальное функционирование принципа фантазии. Французский философ Жак Лакан очень точно сказал: «*Надо иметь железное тело и стальные нервы, чтобы идти в безумие*». Это не альтернатива рацио, это открытие невероятной многоплановости бытия и простое уточнение следующего постулата: рациональная или безумная трактовка мирового пейзажа в серьезной степени зависит от законов собственного восприятия и комбинаторики органов чувств. Логическое толкование мироздания — обычный компромисс и попытка приведения к мертвому «эсперанто» самых разнообразных индивидуальных восприятий. Попробуем увидеть и услышать качественно иначе, попробуем запустить зонд сновидения в мир здравого смысла, и мы получим нечто в таком роде: «*Абсурд разрастается, как фатальный желтоцвет в черноземе сердца, мозга и ощущений. И пусть там внизу глаголют о новых чудесах — мы хотим остаться в родном делириуме. Я хочу идти к безумию и его звездам, к его белым лунным солнцам, его далекому эху, его отрывистому лаю румяных собак. Цветущие острова окружают ледяное озеро. Там птицы гнездятся в перьях ветра, и недвижная, золотая жаба грызет угол пространства, и клюв цапли широко раскрывается в радостное ничто, и муха застывает в дрожащем солнечном луче. В мягком расширении сознания слышится слабое тик-так спокойной смерти сумасшедших. Я слышу его, слышу отчетливо*». Это не Рембо или Андре Бретон, это сравнительно традиционный Эмиль Верхарн, что доказывает, как даже логически устойчивый автор поддается фасцинации безумия.

Почему мы несколько задержались на проблематике безумия? Потому что всякое безумие метафорично, как метафоричны поэзия, фольклор и черная фантастика. Метафора вообще недоступна рациональному объяснению, метафора — единственное чудо, в существовании коего сомневаться не приходится. Это замечательно выразил Ортега-и-Гасет: «*Метафора — инструмент, который бог оставил после сотворения в теле человека, подобно тому, как рассеянный хирург забывает скальпель в теле пациента. Метафора — возможность разрыва любой цепи, обвала лестничных ступенек, ржавчина, которая, как считают алхимики, придает монете подлинную ценность, потеря памяти, ритуальная смерть неофита...*» Метафора делает возможным посвящение, инициацию — мистерию, тотально убитую европейским позитивизмом, хотя, если говорить точнее, первые удары в этом направлении нанесли Реформация и кальвинизм. Кальвин счел материальное преуспеяние хорошей гарантией благополучия в потусторонней жизни и решил, что обращение к богу за помощью и советом — вполне достойное дело, хотя это полное искажение смысла молитвы. За помощью можно обращаться только к сатане, так как господь бог лучше нас понимает наши заботы и стремления. Раскол христианства, постоянные споры касательно основных теологумен, нетерпимое отношение

к другим религиозным доктринам, абсурдное деление людей на «праведных» и «неправедных», страх перед женщиной в частности и греховным естеством вообще — все это привело к просветительскому атеизму, то есть к поклонению великой матери — Астарте, Кибеле, Гекате.

Касательно посвящения: в системе дух — душа — тело ситуация души опасна и мучительна. Падение души, ее низвержение в хаотическую и пассивную эмоциональность, в так называемую «психоматерию» угрожает системе в целом: дух (пневма) теряет активную огненную сущность, становится послушным инструментом женски ориентированного тела, разумной рациональностью. С другой стороны, если человек желает «спастись» любой ценой и бороться с «греховным естеством» любыми способами, душа утрачивает свое магнетически-связующее свойство, дух «улетучивается в небо» (комплекс Икара), а тело безвозвратно гибнет в «гравитационном поле» великой матери. Гармоническое соединение трех компонентов системы, или «философское отделение» души от тела, или «стадия андрогина» — все это достигается только в мучительном процессе посвящения. Здесь не помогут разумные оценки, чтение книг, советы гуру-авторитета, здесь необходима метафорическая трансформация.

В патриархальной европейской культуре инициация была необходимым условием развития любого человека: «посвящались» все люди — от нищих бродяг до рыцарей. Человек иррационально входил в атмосферу своего призвания — будь то плетение корзин, попрошайничество или владение оружием. И здесь нельзя говорить о тренировке, обучении, упражнении в современном понимании этих слов, поскольку сейчас личная и частная жизнь резко отделяется от профессиональной деятельности. Сейчас специалисту надобно «поддерживать форму», постоянно учиться, обладать характерными женскими качествами — хорошей памятью и цепкой хваткой. Сейчас вообще трудно рассуждать о посвящении — этой проблемой занимаются только антропологи, исследуя жизненный уклад примитивных обществ. Насколько можно представить себе, инициация — «ронга» африканских племен — есть ритуальная смерть «общественной единицы» и обретение собственного пространственно-временного континуума. Память в обычном смысле, рациональная координация заменяются тотальным вниманием и моментальной ассоциативной чуткостью по отношению к проявленному или непроявленному слову или объекту. Это предполагает абсолютно точную дистанцию между найденным «я» и всем остальным миром, радикальный политес по отношению к природе как живой вещественности. Здесь нам представляется неправильным один из важных постулатов психологии Карла Юнга, согласно которому «современный человек ощущает себя полностью изолированным в космосе, поскольку он потерял эмоциональное бессознательное единство с натуральными феноменами». Совсем напротив: современный человек, опьяненный своими техническими достижениями, вступил в самый интимный контакт с природой, поскольку агрессивная эксплуатация невозможна без теснейшей связи. Дикарь делает пирогу по взаимному, так сказать, соглашению: дерево так или иначе дает ему понять о своем желании плавать, но дикарь вовсе не ощущает бессознательного единства с древесной субстанцией, дерево для него — живое и непонятное существо, и отношения с ним предполагают дистанцию и политес. Так же точно средневековый ремесленник относился к металлу и глине, любовник — к возлюбленной, воин — к своему оружию. Современный человек, не признавая наличия души у минерала или растения, в сущности, вообще оной не признает, потому что смерть не только его ежедневное пугало, но и таинственный кумир. Отсюда все фантомы абстрактного мышления, всякая логическая дихотомия: свобода — необходимость, боль — наслаждение, мужчина — женщина, жизнь — смерть, теория — практика. Но ведь признав «другое» своей противоположностью, хочется подчинить это другое, доминировать над ним, отринуть его право на существование, войти в режим безобразной и постоянной борьбы двух змей кадуцеи — одним словом, проявить волю, «мужество», упорство в «достижении цели» и даже стать «суперменом», самым послушным рабом великой черной Гекаты.

Если же мы будем неустанно повторять, что надобно найти источник жизненной энергии и переместить его в центр собственного бытия, перед нами встанет уравнение с двумя неизвестными. Во-первых, мы убедимся, что мускульная или сексуальная сила не имеет ничего

общего с этой жизненной энергией, а во-вторых, удостоверимся в секретной недоступности центра. Внутренний огонь — всепожирающее пламя, и он благотворен только в единственном случае — когда расположен в центре, подобно очагу в доме, и когда этот очаг охраняет Гестия — сокровенное женское присутствие. В арабской алхимии присутствие сие называется «центральной белой женщиной» и символизируется опрокинутым равносторонним треугольником, вписанным в правильный и также равносторонний треугольник. Это один из символов ребиса — андрогина, в частности, — и обозначение гармонической ситуации души вообще. Подобная ситуация достигается посвящением, и вполне можно представить необычайную трудность проблемы, так как в обычной структуре индивида «мужской огонь» подавлен и почти погашен «женским льдом». Мы специально акцентировали необходимость сохранения и развития мужского начала, потому что его самоценность катастрофически падает, чему в немалой степени способствовало христианство, вернее, христиано-иудейский мифологический симбиоз. Когда солнечные боги Атон, Ра, Гор, Аполлон, Абразакс были объявлены бесами, когда «змея парадиза» недвусмысленно трактовалась как первородная греховность фаллической эрекции, когда женщина рекламировалась как «перл творения» — уже тогда начался распад патриархальной культуры. Закат солнечных богов есть не что иное, как трансформация созидающего света в мрачное и жадное пламя всестороннего сладострастия, превращение связующей огненной пневмы в агрессивную, сластолюбивую жажду познания. Нет необходимости в телескопе для созерцания божественного неба и нет необходимости в микроскопе для понимания телесного естества, однако подобный инструментарий сугубо желателен для увлекательного полета «до электронных схем расчисленного Адама» в черную бездну хищных созвездий. Не стоит заблуждаться: наши ракеты направлены в небытие столь страшное и хаотически сложное, что сравнительно с ним головокружительные галактики авторов научных фикций — только спокойный провинциальный пейзаж.

Все эти рассуждения кажутся нам весьма важными для выяснения миссии черной фантастики и особенностей этого жанра беллетристики. Метафизический ее смысл заключается, вероятно, в следующем: писатели этой школы хотят основательно перетряхнуть наши мозги, пробудить нас от привычной психологической инерции, развеять наши позитивные иллюзии, а также внушить нам, что реальная ситуация человека во вселенной серьезно отличается от представлений современной биологии, физики и астрономии. Они приоткрывают горизонты мрачного пути претендента, утверждают приоритет глобального ужаса «бытия в мире» и, отбрасывая поверхностный хронологический историзм, демонстрируют напряженное присутствие в нашей повседневности живого, беспрерывно изменяющегося «прошлого». Беллетристический стиль, то есть динамичная и гибкая взаимосвязь всех компонентов текста, позволяет избежать терминологической дидактики идеологического наставления и умножают способы художественного воздействия, потому что каждый любознательный читатель, пусть даже абсолютно чуждый вышеизложенной проблематике, наверняка заинтересуется многообразием и оригинальностью сюжетных компликаций и нелегкой, запутанной, судорожной жизнью персонажей.

* * *

Наш язык в значительной мере независим от нашего конкретного бытия и перекрещивается с ним в самых неожиданных точках. Он ничего не «обозначает», по крайней мере в художественной литературе, и ведет существование непонятное и самостоятельное. Когда произносят слово «зеркало» или слово «нежность», это совсем не касается сути «обозначенного», а скорее указывает на некоторую особенность интерьера или чувства. Но каждый человек, будь то самый отпетый рационалист, не свободен от определенного вербального суеверия, от воздействия таинственной магии слова. Эта магия носит зачастую весьма негативный характер, особенно когда человек рассказывает о планах на будущее или о своих благих намерениях. Судя по фольклорным текстам, злые демоны очень любят слушать про эти планы и намерения и, разумеется, делают свои выводы. Сведущие в чем-либо хорошо понимают ценность молчания; о свободе больше всего рассуждают рабы, о женщинах — неудачники

в любви, о богатстве — горемыки без гроша в кармане. В языке не существует альтернативных понятий: зло не противоречит добру, свобода — необходимости, жизнь — смерти. Каждый из этих субстантивов наделен очень сложной экзистенцией, и его взаимосвязи с предполагаемым противоположным понятием неоднозначны в высшей степени. Мы уже упоминали, что мужчина и женщина — только случайные эскизы в вероятностной бесконечности соединений этих гипотетических начал. И когда мы читаем в поэме Уильяма Блейка: *«Нельзя отделить тело человека от его души. Тело есть сфера души, различимая пятью органами чувств...»* — мы можем приблизительно понять направление мысли английского поэта. И когда герой этой поэмы печалится о том, что он вынужден вечно жить среди черных и белых пауков, мы вполне можем задуматься о весьма непростой ситуации добра и зла. То же самое справедливо касательно жизни и смерти. Это гипотетические термины, так как невозможно представить «абсолютную жизнь» или «абсолютную смерть», и мы, в сущности, знаем о жизни столько же, сколько о смерти, и всегда имеем дело с динамическим и беспокойным сочетанием этих понятий. Жизнь и смерть рождают многоликие соединения, и если мы о большинстве из них не образуем ни малейшего представления, то здесь, надо полагать, виновато наше пассивное и ущербное восприятие.

При всей разности своих творческих интересов авторы черно-фантастической литературы придерживаются единого убеждения: днем и ночью мы окружены креатурами, которые высасывают нашу кровь, иссушают и дурманят мозг, до безумия взвинчивают нервы; эти существа проходят через нас, как сквозь туман; иногда они любят смотреть нашими глазами и говорить нашими губами — они любят шептать слова о нашей исключительности и толкают нас на бессмысленные и жуткие преступления. Они не любят ни смеха, ни слез — они предпочитают спокойную серьезность восковой фигуры. В этом легко убедиться: посмотрите в зеркало, попробуйте улыбнуться или заплакать — и вы увидите неуместность, неестественность смеха и слез. Нет ни малейшей уверенности, что окружающие нас люди не являются такими же креатурами, хотя эти существа любят, когда их называют

призраками, привидениями, галлюцинациями. Кошки, собаки, птицы, комнатные цветы великолепно чувствуют их присутствие. У них тысячи имен, многие из которых известны демонологам, антропологам, этнографам. Это ликантропы, ревенанты, спектры, гулы, лемуры, гоблинсы, стрейги...

При всех своих весьма различных воззрениях авторы черно-фантастической литературы не заблуждаются относительно психологической миссии современной науки. Ученые, которые часто появляются на страницах их романов и рассказов, настолько зловещи, что трудно поверить, люди ли они вообще и не согрешили ли их матери с каким-нибудь инкубом, риафом или ревенантом, поскольку оные очень охотно идут на такую связь. Однако если Майринк, как традиционалист, убежден в нелепости современной картины мира, а Жану Рэ, насколько можно судить, она служит только локальным стимулом воображения, то с Говардом Филиппом Лавкрафтом дело обстоит совсем иначе. Лавкрафт был фанатиком астрономии и, как считают американские критики, одним из немногих людей, сердцем чувствующих космоцентризм. Ведь почти все мы продолжаем жить на плоской и неподвижной земле, изредка лишь вспоминая о чудовищной безграничности вселенной. Лавкрафт твердо знал, что человек — ничтожный атом, что наша планета — пылинка в галактических вихрях и наш так называемый «разум» — только случайный блик в «транскосмических безднах». Лавкрафт постоянно находил все новые аргументы, в чем угодно искал подтверждений современной астрономической концепции, и, казалось, ему доставляло странное наслаждение беспрерывно говорить и писать об этом: *«Я индифферентист. Я не собираюсь заблуждаться, предполагая, что силы природы могут иметь какое-либо отношение к желаниям или настроениям порождений процесса органической жизни. Космос полностью равнодушен к страданиям и благополучию москитов, крыс, вшей, собак, людей, лошадей, птеродактилей, деревьев, грибов или разных других форм биологической энергии»*. Действительно, великая богиня-мать не может испытывать никаких избирательных эмоций по отношению к своим детям, к тем или иным конкретизациям своей бесконечной потенции. Для нее Терсит и Гектор, муравей и

Солнечная система одинаково равнозначны или, вернее, безразличны. Далее: *«Все мои рассказы основаны на единой фундаментальной предпосылке: человеческие законы, интересы и эмоции не имеют ни малейшей ценности в космическом континууме. В ситуации безграничного пространства и времени необходимо забыть, что такие вещи, как органическая жизнь, добро и зло, любовь, ненависть и разные такого рода локальные атрибуты жалкой формации, именуемой человечеством, вообще имеют место»*.

Все это звучит хорошо и логично, однако Лавкрафт никогда не блистал последовательностью. Если бы он действительно был индифферентистом, он писал бы спокойную, монотонную прозу наподобие французского «нового романа». Но в его подчеркнутом презрении к добру и злу, к «жалкой» человеческой формации прорывается плохо скрытая романтическая надменность Бодлера и Гюисманса, которых он часто упоминает в своих рассказах, и никакая «научная объективность» не в силах это устранить. Поклоннику бесстрастных научных теорий больше пристало бы создавать холодные, стилистически выдержанные тексты, а не напряженные открытые композиции, напоминающие или поэмы в прозе, или безумные исповеди затравленного аутсайдера. Для Лавкрафта ужас, кошмар и макабрическая эмоциональность — главная сторона бытия, и научные открытия только обостряют психологическую безысходность. Малоутешительно его рассуждение о перспективах диалектического познания: *«Я считаю достойной жалости неспособность человеческого ума скорректировать все свое содержание. Мы живем на скудном островке, затерянном в черных океанах бесконечности. Каждая отдельная научная дисциплина не доставляет нам особой тревоги. Но если однажды разрозненные куски соберутся в единое целое, то откроется такая устрашающая реальность и такова будет наша злосчастная позиция в ней, что останется только два выхода: или полное безумие, или паническое бегство в относительную безопасность нового каменного века»*. Что тут возразить? Пятьдесят лет, прошедшие после смерти Лавкрафта, только подтверждают справедливость его мрачной диагностики. Лавкрафт — совершенно беспощадный автор, он не

верит, подобно Майринку, в спасительную возможность посвящения и не верит, подобно Жану Рэ, в терапию божественного смеха. Фантазия — отнюдь не средство, облегчающее бегство от реальности, фантазия — лучший и важнейший способ погружения в эту реальность и гибели в ней. Любой предмет занятий героев Лавкрафта становится орудием их уничтожения. Однако смерть только меняет ориентацию их активности. Некий ассистент Герберт Уэст реанимировал труп своего учителя Холси, и вот бывший декан и гуманный профессор превратился в монстра и антропофага («Герберт Уэст — реаниматор»). После того как Чарльз Декстер Уорд занялся археологией и архивными изысканиями, злодейский предок вошел в его тело и узурпировал его мозг («Случай с Чарльзом Декстером Уордом»). Здесь одна из принципиальных тем Лавкрафта и одна из его немногих точек соприкосновения с другими мастерами жанра: любое воспоминание опасно, любой вопрос к прошлому опасен, не говоря уже о катастрофических последствиях археологических раскопок. Любопытное совпадение с мыслью метафизика-традиционалиста Рене Генона, который писал, что наша цивилизация кончится именно в тот момент, когда археологи доберутся до Атлантиды.

Проблема инициации, поиск нетленного «я» наказуемы по одной простой причине: Лавкрафт отрицал возможность идентификации, то есть возможность позитивного ответа на вопросы о месте, сущности, имени, возрасте и даже форме человека. Он считал, что ничего даже приблизительно нельзя утверждать о расплывчатой субстанции, подверженной постоянному действию неведомых космических сил, наделенной только экзистенциалом ужаса и его бесчисленных производных. Голоса нет — есть только эхо, самопознание — только игра отчужденных отражений инфернальных зеркал. Герой рассказа «Аутсайдер» никогда не видел себя в зеркале. Люди разбегаются при его появлении. Навстречу идет дикое, безобразное существо. Заключение: *«Я чужд этому столетию, я иностранец среди креатур, называющих себя людьми. Я понял это, когда с отвращением протянул свои пальцы к большой золоченой раме. Я протянул свои пальцы и коснулся холодной, твердой, полированной поверхности»*.

Постепенно становится ясно, почему Лавкрафта нельзя считать последователем и продолжателем Эдгара По и Натаниэля Готорна. Для этих писателей ужас — проходная тема, эффектный сюжетный поворот, а черная фантастика — один из эпизодов антропоцентрической картины вселенной. Разумеется, в пространстве их новеллистики блуждают мертвецы, призраки и привидения, но разве это можно сравнить с детальной разработкой «новых карт ада» и с «этнографическим» изучением прихотливых нравов обитателей потусторонних и вместе с тем чудовищно близких стран! Здесь мы входим в область магической географии и герметической астрономии, которая интересовала и интересует практически всех мастеров данного жанра. Здесь рассказ Лавкрафта «Хребты безумия» резонирует с рассказом Ганса Хейнца Эверса «Заклятие», где повествуется о планах Афанасия Кирхера — знаменитого ученого XVII века — касательно Гипербореи, причем Эверс цитирует крайне любопытный комментарий Лейбница о возможности такой экспедиции; здесь Густав Майринк посвящает нас в замысел Джона Ди проникнуть в алхимическую Гренландию («Ангел западного окна»). Герои данной литературы томимы мучительной альтернативой: либо заниматься всю оставшуюся жизнь привычной работой и понятными развлечениями, либо отправиться в рискованный вояж, в головокружительную экспедицию, дабы достичь скрытых материков и загадочных небосклонов. Трудность такой задачи заключается в следующем: успешный поиск «стран магии» обусловлен радикальным изменением интеллектуальной и психологической структуры, разрушением всех стабильных представлений о человеческой ситуации в мире. Дьявол обычно бывает инициатором подобных экспедиций, и поверить дьяволу как «великому агенту трансформации» — это значит поверить в свой экзистенциальный центр, в свое реальное мужество.

Бельгийский писатель Жан Рэ в рассказе «Майенская псалтирь» знакомит нас с ужасными перипетиями подобного путешествия. Подозрительного вида старик соблазняет капитана значительным вознаграждением и нанимает его шхуну. Поначалу моряки, снабженные хорошим запасом рома и виски, чувствуют себя прекрасно.

Шхуна уходит от шотландских берегов на северо-запад. Медленно и верно экипаж окружает атмосфера беспокойного присутствия. Однажды моряки увидели следующее: *«Странное небо простерлось над пенистыми гребнями волн. Знакомые созвездия исчезли — неизвестные звезды в новых геометрических конфигурациях мерцали в астральной бездне угрожающей тьмы»*. Здесь любопытна несостоятельность научного объяснения факта новой реальности. Один из членов экипажа, слишком образованный для простого матроса, высказывает такое предположение: *«Обычный трехмерный мир, вероятно, потерян для нас. Мы, очевидно, находимся в многомерном пространстве, но это не очень понятно»*. Его дальнейшее рассуждение свидетельствует о суматохе, царящей в нашей голове при встрече с любым космическим капризом: *«Я полагаю, что астрология — это наука о четвертом измерении. Такие ученые, как Нордман и Льюис, с изумлением начинают подозревать о сходстве принципов этого тысячелетнего знания с некоторыми современными теориями радиоактивности и гиперпространства»*. И так далее в том же духе. Эксцентричность новых пейзажей и нарастающий кошмар последующих событий отбивают у моряков всякую охоту перейти роковой порог неведомого.

Художественная интерпретация загадочного пространства одинаково исключает рациональное и иррациональное толкование. Конкретный ужас сводит на нет любую спасительную аргументацию. Математическая теория так же бессильна уничтожить «пылающий вопросительный знак», как и заявление оккультиста Элифаса Леви о том, что «воображение, естественная функция которого заключается в проецировании образов форм, может в экстраординарной экзальтации реально воспроизвести эти формы».

Мы делаем только первые попытки определения черно-фантастической беллетристики, освещения ее тематики, психологического горизонта и основополагающих констант. Патриархальная культура исчезает. Позволим себе здесь признаться в полном непонимании позитивных ценностей торжествующего матриархата или, если говорить точнее, гинекократии. Мы согласны с Джордано Бруно, что земля — живое существо, и соглас-

ны с Уильямом Блейком, что «вращающийся в пустоте шар — мираж, придуманный Ульро» — демоническим пропагандистом чистой материальности в мифологии этого поэта. Мы верим в возможность качественной активизации органов чувств, о которой «микроскоп не знает и не знает телескоп. Они изменяют рацио наблюдателя, но не проникают в сущность объектов» (Уильям Блейк, «Мильтон»).

1995

Лексикон: рецензия на роман Г. Майринка «Ангел Западного Окна»

Роман «Ангел Западного окна» встретил у критиков конца двадцатых годов очень прохладный прием. Литературоведы ругали его за расплывчатость замысла и композиции, за нарушение художественного баланса, вызванное изобилием оккультных догм и реминисценций, а приверженцы традиции упрекали в мифологическом синкретизме и в слишком вольной интерпретации эзотерических доктрин. Эрик Левантов — автор статьи,

посвященной столетию со дня рождения Густава Майринка, — писал о резком падении популярности создателя «Голема» после публикации «Ангела». «Читатели обманулись в своих ожиданиях: вместо блестящих сарказмов, увлекательных похождений, виртуозных языковых инвенций они встретились с прозой серьезной и даже дидактичной, которая смутно и неприятно напоминала о студенческих годах, о Теодоре Гиппеле и Ахиме фон Арниме»[1].

Мы вовсе не собираемся «восстанавливать историческую справедливость» и доказывать несомненное для нас величие Густава Майринка. Ну, допустим, поставят ему памятник, что тогда? Как заметил Роберт Музиль, *«...памятник — это камень, который вешают на шею какому-либо деятелю, дабы вернее утопить его в реке забвения»*. Мы также не хотим рассматривать Майринка в контексте современной ему литературы: во-первых, имена Верфеля, Эдшмидта, Фридлендера, Вестенхофа, то есть писателей, которые разрабатывали сравнительно сходные сюжеты, ничего особенного не скажут русскому читателю, а во-вторых, что самое главное, творческое сообщение Майринка носит принципиально вневременной характер и адресовано людям, обладающим довольно-таки специфическим взглядом на мир.

Тем не менее, авангардные тенденции начала века не были ему чужды, что сказалось в изощренной архитектонике романа, в сложном построении метафоры, в свободном перемещении витального акцента. Последнее обусловлено децентрализацией физического и психологического космоса, новой трактовкой перспективы и субъективности. Человек перестал быть средоточием Вселенной и постепенно превратился в объект среди объектов. «Витальный акцент» — выражение Марселя Пруста — переместился с человека целостного на человека, увиденного как частность, эпизод, жест, оттенок. По своеобразному закону эстетической справедливости все элементы пространственного и временного пейзажа получили равные права. Характеристики человека и вещи изменились: их значимость стала определяться не прагматической иерархией или местом и временем присутствия, но энергетизмом, ассоциативным полем, вероятностным сложным смыслом их загадочной экзистенции.

При этом разгадка человека или вещи уже не самоцель, но лишь предварение иной загадки. Эстетическая децентрализация приводит к тому, что «смысл» теряет свою статическую ценность, обретая витально акцентированную текучесть и функциональность. Если во вселенной Лоренца и Эйнштейна картина мироздания во многом зависит от позиции наблюдателя, то эстетика авангарда ставит под сомнение легитимность наблюдателя. Как может барон Мюллер — «я» романа «Ангел Западного окна» — оценивать ситуации или людей, если он сам отражение или Пролонгация неведомого Джона Ди?

Интенсивность отражений, резонансов, соответствий, Сообщений определяет функциональную значимость объектов, как бы они ни назывались: карбункул, Джон Ди, угольный кристалл, Елизавета, наконечник копья, Липотин и т. д. Они контактируют, кружатся, сплетаются, уничтожаются в напряженности чисто условных хронологических линий — шестнадцатое столетие, двадцатое столетие, они сгущают живое время до судорожной секунды или распыляют его в черное безвременье столетий. Игрой своих неожиданных симпатий и антипатий они нарушают и без того зыбкую геометрию романа или всполохами пламени взрывают установленный зеленый фон. Как все это интерпретировать и в какую сеть меридианов и параллелей уловить эту бешеную стихию? Роман можно разделить на двенадцать частей по числу граней карбункула-додекаэдра, на три части согласно разбивке нессера (термин геральдики, обозначающий чистое поле щита, без орнамента), на семьдесят две — число корней каббалистического арбора (древо сефиротов). Можно провести зеркальные меридианы, отражающие эту и «другую» стороны мира, Джона Ди и барона Мюллера, Липотина и Маске. Но в данном случае мы хотим ограничиться материалом по истории и по алхимии, который в той или иной форме наличествует в книге. Происхождение «имени ангела» можно установить почти наверняка. Иоганн Тритемиус — знаменитый учитель Агриппы Неттесгеймского — дал в своей работе имена ангелов всех четырех врат. Имя «ангела западных врат» — Иль – Астер[2]. Мифо-географические координаты аналогичны некоторым кельтским и скандинавским схемам.

В известном эпосе «Сэр Говэн и зеленый рыцарь», относящемся к циклу «романов круглого стола», герой уходит на Запад, дабы победить монстра — зеленого рыцаря смерти. Запад — страна смерти, из которой еще возможно вернуться, юг — область абсолютной смерти, север — полюс «живой жизни». У классиков алхимической литературы часто упоминаются похожие ориентиры. Например, в «Беседе отшельника Мориена с королем Халидом»: *«Сын мой, мы рождены у подножия горы: внизу пропасть бездонная, слева тлетворная зеленая мгла, справа — шелестящие изумрудные луга. Если хочешь победить смерть, не страшись трудного восхождения, не отрывай глаз от сияния горного кристалла на вершине, ибо кристалл этот — зрелый алмаз господнего милосердия»*[3]. Таких примеров можно привести много, хотя и без них понятно, что роман, помимо всего прочего, — результат герметических штудий автора.

Прежде чем ознакомить читателя с некоторыми подробностями, касающимися исторического лица — астролога Джона Ди, — нам хотелось бы отметить «фаустовы» следы в романе. Видимо, Гете — «национальная болезнь» немецкоязычных писателей, одна из «загадок немецкой души». Предчувствие катастроф, неизбежной гибели богов и людей в страшном «райхе великих матерей», ощущение «тщеты всех наук и искусств», уловление редких лучей метафизического солнца в тяжелом тумане сатурнической меланхолии — все эти фаустовы черты вполне присущи Джону Ди. Можно отметить и более конкретные сближения: Бартлет Грин — Мефистофель, Елизавета — Елена, Гарднер — Вагнер, спор за тело Джона Ди и т. д. Правда, Майринк, надо признаться, очень предусмотрительно выбрал героя — ведь Джон Ди был другом Кристофера Марло и, кто знает, не послужил ли он прототипом английского «Фауста»?

Если даже учесть принципиальную относительность исторического познания, можно все же сказать, что сейчас о Джоне Ди известно больше, нежели во времена Майринка. Рассуждения о примечательном астрологе, математике, алхимике и механикусе Джоне Ди можно встретить в каждой работе, посвященной елизаветинскому ренессансу. Источники Майринка были весьма

ограничены: он, разумеется, воспользовался дневниками магистра, изданными в семнадцатом веке под названием: «Верное и правдивое сообщение о многолетних связях Джона Ди... с некоторыми духами»[4]. В 1909 году вышла биография Джона Ди, в которой весьма подробно разбирались его отношения с королевой Елизаветой, графом Лестером и знаменитым поэтом и денди того времени — Филиппом Сиднеем[5]. Кроме того, в различных книгах по истории магии и алхимии девятнадцатого века и начала двадцатого Джон Ди упоминался часто и по разным поводам. Только с пятидесятых годов началось более или менее серьезное изучение его личности и его произведений. Разумеется, многое из того, что историкам удалось раскопать, никак не соответствует образу, созданному Майринком. И мы упоминаем об этом лишь потому, что исторический Джон Ди (1527-1608) был настолько интересным человеком и мыслителем, что о нем можно писать бесконечно и каждая эпоха будет иначе его интерпретировать. Его удивительные прозрения в математике и астрономии, его планы трансарктических экспедиций, его политические авантюры не могут не привлекать внимания историков. Это человек «истинно сущий», и Майринк справедливо сказал: «Тот, кто когда-то думал и действовал, и поныне мысль и действие: ничто истинно сущее не умирает». Недаром, надо полагать, Шекспир имел его в виду, когда создавал своего Просперо в «Буре»[6] .

И тем не менее позитивистски настроенные историки относились и относятся к нему весьма и весьма иронически: его считают фантастом, опасным оригиналом, исследователем воображаемых миров, познание коих не приносит ничего, кроме безумия и гибели. Вместо того, чтобы направить значительные свои способности на эксплуатацию плодоносных областей научной математики и астрономии, как это сделал, например, его ученик Томас Диггс, кстати говоря, автор упоминаемой в «Ангеле» книги о сверхновой в созвездии Кассиопеи, так вот, вместо этого он убил многие годы на изучение каббалы, алхимии и неоплатонизма. Он отличался непостоянством, раскидчивостью, непоседливостью и крайним скепсисом в проблеме воспитания молодежи, поскольку на своих лекциях предпочитал развлекать студентов

демонстрацией механических объектов собственного изобретения. Благодаря своим летающим жукам, крабам и сколопендрам он приобрел опасную репутацию колдуна и черного мага. А. Роус в своей известной книге «Елизаветинский ренессанс» пишет, что эти механические игрушки пугали простой народ куда больше, нежели мертвецы, возвращающиеся на рассвете в могилы. Забавная и многозначительная подробность. Потому и сожгли его библиотеку в Мортлейке, после чего он произнес знаменитую фразу: *«Меридиан знания не проходит через книги»*.

Существует несколько версий его характера, занятий, жизненных коллизий. Известно, что его ненавидела римская курия, которая весьма опасалась его влияния на императора Рудольфа. Уму непостижимо, как богата и необычайно сложна была жизнь этого человека. Несмотря на обстоятельные исследования последних десятилетий, многое осталось совершенно невыясненным, в частности его отношения с Эдвардом Келли. Однако ясно, что Майринк был введен в заблуждение домыслами Луи Фигье — историка девятнадцатого века — и Шарлотты Феллсмит. Эдвард Келли — автор книги «О философском камне» и признанный адепт алхимии — никак не мог соответствовать персонажу романа[7].

Но что такое АЛХИМИЯ?

«Ангел Западного окна», в сущности, роман об алхимии. Мы очень мало знаем об этой стороне деятельности Джона Ди, поскольку в его работе «Иероглифическая монада», кроме весьма отвлеченных рассуждений о символической геометрии алхимических субстанций, нет индивидуальных интерпретаций методов и процессов «королевского искусства». Обладал ли Джон Ди «секретом секретов» и «даром богов»? Хотя на этот вопрос утвердительно отвечают Роберт Фладд и Томас Уиллис — его младшие современники, — в новой истории алхимии он не упоминается в числе успешных адептов. Во всяком случае, благодаря исследованиям Питера Френча известно, что при дворе императора Рудольфа он не совершал никаких трансмутаций — в Праге его знали лишь как выдающегося астронома и картографа. Более того: Френч считает, что он и Эдвард Келли были в Праге в разные годы и потому рассказ об их совместных алхимических

демонстрациях — только необоснованное предположение Шарлотты Феллсмит, чья книга, безусловно, была основным источником информации для Густава Майринка. Тем не менее нет никаких оснований сомневаться в серьезных алхимических штудиях Джона Ди, и, следовательно, писатель имел полное право развивать ситуацию своего героя именно в таком логико-историческом пространстве.

Прежде чем перейти к конкретному алхимическому сценарию романа, стоит высказать несколько соображений касательно алхимии вообще. Нельзя, конечно, разделить оптимизма специалистов по истории науки, считающих алхимические поиски робкой пробой сил перед вступлением пионеров прогресса в область подлинной, научной химии. Большего внимания заслуживает, на наш взгляд, мнение К. Г. Юнга, полагавшего, что алхимия есть один из символических праязыков, память о котором осталась в «коллективном бессознательном» человечества в качестве архетипов, то есть априорных трансперсональных доминант. К сожалению, всякое суждение об алхимии имеет неизбежный гадательный характер, ибо «королевское искусство» есть результат интеллектуальной активности иной цивилизации, основанной, в отличие от нашей, на совершенно иных онтологических и экзистенциальных постулатах. Каковы приблизительно эти постулаты? Всякая система — будь то доступное органам чувств мироздание, дерево, камень, человек, снежинка — не обладает сама по себе причиной и обоснованностью своего бытия, что выражено в аристотелевском принципе: «целое больше своих составляющих частей». Причина, обоснованность и центр любой манифестации недоступны восприятию и объяснению, так как функциональность рацио сама по себе нуждается в объяснении. Мало того, что этот мир имеет свою, так сказать, изнанку («обратная сторона» в романе Майринка), этот мир к тому же в значительной степени является результатом непредсказуемых взаимодействий миров бесконечно более сложных. Отсюда невозможность разработки устойчивых систем координат, постоянных величин, периодических таблиц и прочих «кирпичиков мироздания», с помощью которых наука нового времени пытается построить свои физико-астрономические модели. Отсюда вошедшая в

пословицу темнота алхимических сочинений, где нечего и думать о разыскании точной рецептуры и более или менее «научных» описаний энергетико-материальных процессов. Изобилие риторических фигур, невероятная многозначность каждого термина, поэтическая и мифологическая насыщенность текста исключают возможность сколько-нибудь удовлетворительного понимания для современного человека, озабоченного прежде всего поиском позитивного результата и целесообразности учения либо теории. Какой смысл имеет, например, следующая фраза, принадлежащая великому авторитету в области алхимии — Василию Валентину: *«Сведи луну с небосклона и сотри ее пятна понтийской водой. Такова тайна опрокинутой луны. Если ты преуспеешь в этом, секреты искусства откроются тебе!»*[8]

Знакомство с лексикой герметического знания в лучшем случае даст некую возможность иллюзии понимания, ибо «луна» и «понтийская вода» могут обозначать растение, камень, металл, кислоту, щелочь, дистилляцию, «проститутку философов», которую необходимо превратить в «деву-первоматерию» и т. д. Можно потратить десятки лет на расшифровку алхимических трактатов, дни и ночи наблюдать за режимом и составом огня в алхимической печи-атаноре и... не добиться ничего — тому сотни, если не тысячи примеров. И однако...

И однако тысячи людей верили и верят до сих пор в существование универсальной жизненной константы — тинктуры адептов или философского камня. Известны подробнейшие описания этой тинктуры: по виду она напоминает крупнозернистый песок матово-серебристого или розовато-перламутрового блеска, очень горький на вкус. Известны весьма яркие и картинные описания «проекции» тинктуры на олово, ртуть, свинец с целью получения серебра или золота, причем подобные проекции письменно подтверждены такими людьми, как Лейбниц, Ньютон, Гельвеций. Так звучат строки из книги «Новый химический свет» знаменитого английского алхимика Александра Сетона (одного из четырех адептов, включая Эдварда Келли, которые произвели удачные опыты по трансмутации металлов при дворе императора Рудольфа): *«Сначала по ртутной глади проходит легкая зыбь. Затем на поверхности возникает танцующий голубой*

блик и слышится шорох, напоминающий шипение морской пены, сопровождаемый острым запахом гниющих водорослей. Ртуть волнуется и бьется о стенки сосуда, отбрасывая зеленые, синие и оранжевые тени. Затем субстанция начинает неистово бурлить, уподобляясь алой львиной гриве. Через час процесс заканчивается — золотая масса, редкая по красоте радужных переливов, застывает»[9].

И все же, несмотря на свидетельства именитых ученых, существование философского камня вызывает очень и очень законное сомнение. Любопытна история с одним из основателей научной химии, автором книги «Скептический химик» — Робертом Бойлем. В его присутствии неизвестный адепт произвел трансмутацию свинца в золото, поклонился и удалился — непременная деталь почти всех рассказов об алхимии. Потрясенный позитивист (алхимию иначе как «галиматьей» он не называл) после тщательной проверки полученного металла уже решил было раскаяться и пересмотреть свое мировоззрение. И вдруг на его глазах золотой колорит стал медленно исчезать и через несколько минут металл принял обычный тусклый оттенок свинца. Произошла вещь необъяснимая, хотя подобных случаев можно процитировать много. В чем же дело? А в том, что в составе данной «пудры проекции» отсутствовала, как это ни забавно звучит... соль, то есть «космический фиксатор» текучего (в неоплатоническом смысле) состояния вещества. Теорию «космического фиксатора» вполне вразумительным слогом изложил украинский герметик Григорий Сковорода, неизвестный, к сожалению, западным исследователям. Аналогичный казус случился с историческим Эдвардом Келли, что повлекло за собой грустные последствия. Отсюда можно сделать несколько весьма важных выводов.

Алхимия, известная с незапамятных времен, после трагического поворота в европейской истории, именуемого «Возрождением», перестала существовать как трансцендентальное знание. Она распалась на «геофизическую алхимию» — собственно искусство трансмутации минералов и металлов — и «спагирию» — искусство приготовления бальзамов, панацей, «питьевого золота», всевозможных эликсиров бессмертия или, точнее говоря, неопределенно долгой жизни. При этом из алхи-

мии постепенно исчезли не вообще потусторонние, но именно небесные, сверхъестественные принципы ее функциональности. Подобная участь ожидала не только алхимию, но и все «свободные искусства» — математику, астрологию, грамматику, риторику. Когда влияние «эйдетической энергии формы» прекратилось (нас в данном случае не интересуют сложные причины этого явления), жизнь потеряла принципиальную смысловую ось, то есть реальное обоснование, и превратилась в калейдоскопическую игру элементов периодической системы, причем не только в химии, но и в любой другой области человеческой активности. Когда прекращается действие небесной, формальной, фаллической эманации, что же получается? Раздробление единства на бесконечное количество изолированных множеств, распыление человека в общечеловеческое облако, математизация хаоса, равенство всех и вся перед молохом тотального уничтожения — словом, угнетающая одноплановость бытия. Мы живем в мире космического партеногенеза, мы — дети великой матери, иллюзорные порождения фиктивного матримониума, наша «реальность» аналогична реальности наших сновидений. И потому алхимия, в отличие от позитивистской науки, не может быть основана на мнимых «законах» подобной реальности. Алхимия ищет константы, но никогда не предлагает их наличия в так называемой «объективной действительности».

Возможна ли трансмутация одного минерала или металла в другой минерал или металл? Современная наука не отрицает такой возможности, хотя надо сказать, что любые вердикты современной науки не могут иметь ни малейшего значения в проблематике алхимической в силу полярно различных взглядов на незнание вообще и на познание материи в частности. Дело в том, что цели алхимии в наше время непонятны не только вульгаризаторам истории науки, но и людям, искренне увлеченным данной темой. Если бы даже удался лабораторный кунштюк по превращению свинца в золото (хотя, вопреки распространенному мнению, надо заметить, что с помощью ускорителя элементарных частиц эту задачу решить не удалось), это было бы локальным научным достижением, и только. И еще: если бы «пудра проекции» была когда-нибудь изготовлена, то, принимая во внимание пристальный общественный интерес, рецепты ее производства были бы так или иначе известны. И касательно эликсира относительного бессмертия: такой ли уж это бесценный дар, если вдуматься хорошенько? Жить двести, триста, пятьсот лет в данных условиях, в данном человечестве! Не лучше ли предпочесть смерть участи Агасфера?

И если предполагаемые высокие цели «королевского искусства» не слишком волновали Келли (персонажа романа), то с Джоном Ди все обстояло иначе. Но, к сожалению, потрясающий герой этой потрясающей книги зачастую ведет себя так, что можно подумать, будто бы он до встречи с Келли вообще не занимался алхимией серьезно. Конечно, после успешной трансмутации и особенно после беседы с Ангелом Западного окна голова пойдет кругом у кого угодно. У кого угодно, только не у человека, изучавшего герметику более тридцати лет, автора уникального предисловия к «Началам» Эвклида, искателя амбивалентной Гренландии. Джон Ди не мог не знать, что по вышеупомянутой причине золото, полученное искусственным путем, надо выдерживать около года. И, главное, он не мог не знать, что тинктура не является обыкновенным химическим реактивом для манипуляции в чьих угодно руках. Трансмутация может быть совершена самим адептом или, в крайнем случае, с благословения адепта, так как трансмутация — процесс философско-психо-физический, а в момент своего действия «пудра проекции» преобразует не только металл, но и микрокосм своего творца. Мнимое «незнание» Джона Ди — один из бесчисленных парадоксов романа Майринка, вполне объяснимый художественными целями автора. Мы, правда, совсем не хотим противопоставлять исторического Джона Ди романическому, а просто пытаемся расширить пространство интерпретации образа. К тому же надо иметь в виду следующее: Джон Ди жил в эпоху распада алхимии, когда трактовка ее задач отличалась необычным разнообразием и феноменальной противоречивостью. В шестнадцатом веке алхимик жаждал спасти не только себя, но и окружающий мир от неминуемой гибели. С помощью своих тинктур и эликсиров он мечтал сделать бедных богатыми, а больных здоровыми. Но, руководствуясь этой максимой, он чаще

всего приносил несчастье своим близким и гибель себе. Исследователь герметических тайн обязан был знать, что его одинокий путь, отмеченный тенью вероятного безумия и вероятной смерти, лежит вне человеческих ориентиров. Исследователь, который не способен с корнем вырвать свое человеческое «я», может спокойно направить свой талантливый порыв на решение каких-либо иных задач.

Индивид есть органическая система, составленная из многих компонентов. Обычный индивид разрушается как под влиянием внутренних дисгармоний, так и под разъедающим действием внешних окружений — это нормально, это, собственно, и называется жизнью. Поэтому имя для такой системы — «дивид» — делимый, а не «индивид». Последнее, скорее, обозначает систему герметическую, максимально защищенную от внешних воздействий. Здесь важное отличие алхимии — герметического знания — от любой другой интеллектуальной активности, основанной на спекулятивном или оперативном взаимообмене человека с миром, его окружающим.

Протагонисты алхимии считают, что любой контакт с внешним миром (независимо от субъективной оценки такого контакта) пагубен для человека. С этой точки зрения рассказ Бартлета Грина или мудрые советы Гарднера равноценно негативны для Джона Ди. И тем не менее алхимик должен испытать все формы любви, страданий, безумий, поскольку лишь таким способом он может отделить живое золото своей тайной реальности от въевшихся в сердцевину его бытия инородных примесей. «Теряй половину — сохранишь целое» — так гласит алхимический афоризм, процитированный почти текстуально в пророчестве Эксбриджской ведьмы. Диссолютивное воздействие внешней среды на субъект отделяет «зернышко живого золота» от его психоматической оболочки, которая начинает разлагаться подобно тому, как металл ржавеет в воде. В результате этого разложения, этого гниения образуется «ржавчина, которая впервые придает монете ценность», как сказано во второй части гетевского «Фауста». Образуется «первоматерия», «зеленая земля», в ней при соответствующих условиях может прорасти «зернышко», способное развиться в «тело квинтэссенции», «тело ресуррекции», «тело родимении». Такова была, судя по роману, цель поисков Джона Ди.

Согласно алхимической доктрине, в природе не существует простых и однородных объектов, так как все объекты подвержены «текучести», обусловленной всеобщностью разветвленных вегетативных связей. Момент осознанной индивидуальности, момент соответствия объекта своему имени расплывается под влиянием внешних притяжений и отталкиваний. Неделимости, постоянства, высокой степени сопротивляемости — одним словом, всего, что дает гармоническое соединение составляющих частей, — нельзя добиться с помощью взятых из внешнего мира учений о гармонических комбинациях. Животворный центр, дающий всякой композиции присущую ей гармонию, приходит из недоступных обычному восприятию миров. Универсальный жизненный катализатор, то есть философский камень, организует сначала микрокосм алхимика, и лишь после этого алхимик способен изготовить вещество, трансмутирующее «больные» металлы в серебро и золото. Алхимик, осуществивший свой «магистерий», выходит из агрессивно-разъедающей сферы внешней действительности. Чем выше степень реализации индивида, тем выше степень дереализации этой действительности — она приобретает характеристики сновидения или воображаемого пейзажа. Материя постепенно утрачивает весомую плотность и, освобождаясь от теллурической тирании, сублимируется в режиме «алхимической воды». Вселенная меняет свои географические, физические и метафизические аспекты...

Таковы более или менее остроумные гипотезы касательно целей «королевского искусства». Понимание алхимии, кроме всего прочего, до крайности осложнено загадочной лексикой ее сообщения. Количественно обогащенный язык нового времени в значительной мере потерял качественные параметры. Если наши предки знали более двухсот риторических фигур, то сейчас даже лингвисты знают не более тридцати. Невозможно представить, сколь богатое ассоциативно-смысловое пространство окружало в шестнадцатом веке каждое слово. И тем не менее трактовка алхимической терминологии представляла значительные трудности уже

тогда, поскольку в книгах содержались либо слишком расплывчатые наставления, либо энигматические параболы: *«Субстанция, на которой располагаюсь я и которая располагается на мне, находится во мне. Ищи мой огонь, питающий и разрушающий. Извлеки из этой субстанции зеленого и алого льва — тогда ты познаешь пять направлений моего огня. Философы именуют меня Меркурием. Мой супруг — золото философов»*[10]. Это фрагмент из «Трактата о западном и восточном Меркурии» Св. Дунстана. Книга хорошо известна в анналах алхимии. Над ней ли ломал себе голову Джон Ди или над какой-нибудь другой работой адепта-епископа — в данном случае не имеет значения. Важно, что понимания подобного текста не гарантирует даже многолетнее изучение герметической теории и практики. Увы, даже попытка поверхностного комментария весьма сложна из-за вынужденной и постоянной неточности лексики. Является ли алхимия искусством или наукой? Существовали ли в ней такие понятия, как теория и практика? Наше специализированное мышление, наша система разграничений мешает нам получить сколько-нибудь четкое представление об алхимическом мировоззрении. И еще: если все без исключения манифестации повседневной жизни пагубно влияют на формацию индивида, тогда зачем писать и читать книги? Пользы никакой, а вред несомненен. Этот легкомысленный на первый взгляд вопрос так и не дождался удовлетворительного ответа. Ведь алхимическое знание можно передать рисунками, схемами, жестами — вспомним замечательную сцену «разговора» Панурга с ученым англичанином из «Гаргантюа и Пантагрюэля». Разъяснения некоторых здравомыслящих историков, полагающих, что в старину жили такие же сребролюбцы и шарлатаны, как они сами, нас в данном случае не могут интересовать. Так зачем же книги? Джордано Бруно считал, что книги сугубо необходимы для пробуждения «магической мнемоники»: авторские выводы, описание некоторых процессов, логические парадоксы, неожиданные метафорические мосты через онтологические провалы — все это способствует активизации тайного и беспредельного пространства памяти, о котором сознание не ведает вообще. Семь стадий алхимического действа — магистерия соответствуют семи состояниям «я» на пути к селф

(сверхъестественному центру индивидуального бытия). Неофит, интуитивно чувствующий подлинность знания, изучая тексты и гравюры, может пробудить свою спящую «трансцендентальную память». К примеру, «алый лев» из вышеприведенного фрагмента есть реальность и символ многих ситуаций вещества и энергии: это и сульфид ртути (философская киноварь), и неистовость внутреннего огня, и реверберированный сульфур («отец» тинктуры), и сама тинктура, и знак успешной трансформации Меркурия. Но конкретный и оперативный смысл данного понятия искатель должен вспомнить или разгадать сам. И здесь ему необходим «магический помощник», роль которого в романе играет АНГЕЛ ЗАПАДНОГО ОКНА.

Этот сверхъестественный персонаж, на первый взгляд, не представляется определяющим. Его зловещая фантомальность, подчеркнутый декаданс его колоритной эпифании иллюстрирует полное крушение индивидуальных замыслов Джона Ди. Закрывая книгу, мы можем вздохнуть и спросить: где Гренландия? Где путь к новым материкам, обусловленный магической четвертой координатой? Где корона Ангелланда? Но так ли уж виноват ангел, выступающий как лжец, совратитель, искуситель, агент Черной Исаис и Бартлета Грина? Безусловно, виноват, поскольку финал романа решен в идеологическом мажоре ордена розенкрейцеров. Но здесь много странностей и недоговоренностей. Получается, что Джон Ди свершил геральдический «путь крови» и путь «гения рода» без всяких усилий, хотя известно, что обладание магическим оружием отнюдь не освобождает временного владельца от тягот рыцарской инициации. Некоторые страницы романа свидетельствуют о полной неуверенности Джона Ди касательно реализации такого пути, а его весьма небрежное обращение с копьем Хоэла Дата говорит о том, что к этому копью он относится скорее как к семейной реликвии. Если подобное отношение, равно как и женитьба на девушке простого звания не украшают баронета Глэдхилла, это должно быть совершенно безразлично астрологу и герметику. Живущий в двадцатом веке барон Мюллер вообще не испытывает аристократических скрупул и вначале даже не подозревает о геральдическом пути крови. Перипетии его пробле-

матичной идентификации с Джоном Ди, вступление в розенкрейцерский адептат, опыты с тибетским зельем характеризуют героя романа, но не искателя мистической реализации.

Но стоит ли осуждать Джона Ди за колебания и непоследовательность? Ведь дорогой его сердцу магический мир умирал вместе с ним. Брать пример с паладинов короля Артура, погибать с тевтонскими рыцарями в полярных льдах, окружающих мифическую Гиперборею, — донкихотство в актуальном смысле, ведь Сервантес был его современником. И если бы только Сервантес. Джон Ди еще был жив, когда появилась азбука позитивизма — «Новый органон» Френсиса Бэкона. А что дальше? Галилей и Декарт. Алхимия и астрология еще преподавались в колледжах и университетах, но какая алхимия и какая астрология! Теория terra pingva — одна из первых попыток объяснения материалистической природы огня. Теория натуральной трансформации металлов, побудившая тысячи недоучек тратить последние деньги на оборудование примитивных лабораторий, заставлявшая вновь и вновь раздувать (souffler) пламя в горне — отсюда их прозвище — суфлеры. Эти люди стали пионерами научного эксперимента. Но при чем здесь Гермес Трисмегист? При чем здесь «тело квинтэссенции»?

При упоминании о пагубном влиянии внешнего мира мы разумеем тормозящее, разрушительное действие на формацию индивида. С молодых лет человек пропитывается познаниями, возможно чуждыми ему принципиально. Среди готовых религиозных и моральных догм, стабильных социальных и физических постулатов индивид расплывается флюидом среди человеческих флюидов. Существенно человеческого — ничего, только пассивно интерчеловеческое кружится среди памятников, афоризмов и авторитетов. Уже разрушенный, уже разорванный специальными знаниями и спровоцированными эмоциями, человек слышит зов своего селф. Вернее, имеет шанс услышать. И тогда может начаться ужасная работа, черная стадия магистерия — нигредо, препарация, репарация, отделение чужого от своего. Но получается, что абсолютно все — чужое. Кроме вакуума темного и хрупкого, поскольку природа его не терпит. И если есть силы сохранить этот вакуум, тогда есть шанс войти в собственную смерть, раскрыться аутсайду, на пороге которого стоит... Ангел Западного окна.

Сцена появления Ангела — одна из блистательных удач Майринка. Это намного превосходит любые аналогичные описания оккультно ориентированных авторов. Сдержанная и точная лексика, удивительные подробности эпифании, напряженность диалога придают ей исключительную художественную ценность. С этой точки зрения название романа оправдано вполне. Но, может быть, не только с этой? Ведь художественный блеск присущ вербальному материалу, высокоорганизованному в любом плане. Слова Ангела наводят на любопытные сопоставления. Если мы вспомним текст, на вопрос Джона Ди, когда же ему откроется тайна философского камня. Ангел отвечает: «Послезавтра». Это вечное «послезавтра» доводит героя до отчаяния. Так вот: в «компасе вероятности», изобретенном историческим Джоном Ди, над круговым градусным делением проходят надписи: «позавчера, вчера, сегодня, завтра, послезавтра». Компас вероятности, среди прочего, призван ориентировать категорию времени относительно стран света. «Послезавтра» находится на северо-западе, то есть в направлении вожделенной Гренландии. Не лишенный интереса курьез.

Дневники Джона Ди, опубликованные в семнадцатом веке, не содержат даже намека на «Ангела Западного окна». Сейчас, правда, их подлинность справедливо подвергается сомнению: во-первых, нет манускриптов, во-вторых, стиль этих дневников резко и в худшую сторону отличается от стиля известных сочинений. И снова чтение романа вызывает значительное недоумение и массу вопросов. Человека, который сумел вызвать «Ангела Западного окна», можно сопоставить разве что с халдейскими магами, Аполлонием Тианским или Ямвлихом. Это напоминает великие мифотворческие цивилизации, это истинная «томатургия». Джон Ди — принципал эвокации и повелитель цианта (в данном случае вершина пентаграммы, где и изображен тайный символ вызываемого существа аутсайда) — просто не мог вести себя и разговаривать таким образом, как он это делает. Странное сочетание древней мистерии с ба-

нальным спиритическим сеансом. Без глубоких познаний в ангелологии (каббалистической? гностической? мусульманской?) Джон Ди при всем желании не мог бы свершить эвокацию (вызывание), какие бы формы заклинаний Келли ему ни сообщал. Снова Майринк заставляет нас удивляться своему творению, все более усложняя геологию небытия. Мало того, что мы читаем несуществующий роман, мы еще вынуждены блуждать в пространственно-временном дисконтинууме, где эпохи номинально исторические (шестнадцатый век, двадцатый век) образуют в непредсказуемых своих пересечениях столь сложную психологическую протяженность, что мы постоянно должны выбирать какой-либо ориентир. Персонажи, вырванные взаимным притяжением или метафизическим порывом из своего исторического времени, перестают поддаваться логической характеристике. Словно десятки отражений призрака Шотокалунгиной в разбитом зеркале, возникают люди, события и вещи, о которых ничего определенного сказать нельзя. Тульский ларец, угольный кристалл, зеленое зеркало, статуя Исаис, кинжал — что это? Вещи, объекты, существа, сущности? Может быть, властители бедного человеческого восприятия вынуждают именно так интерпретировать свое прохождение через сферу материи? И что хорошего мог ждать Джон Ди от неведомого существа, которое гейзером взорвалось в центре пентаграммы? Ангел Западных врат, вестник смерти, страж порога, персонифицированный алкаэст (универсальный растворитель), столько раз упоминаемый у каббалистов и мэтров алхимии! Существо, о котором Теофил — гностик четвертого века — написал следующее: *«И явился перед нами архонт западных врат, и глаза его светились как смарагды. И спросил: «Зачем Пришли вы в страну смерти?» И мы ответили: «Страна, из которой мы пришли, горше смерти»*[11]. Может ли быть инициатором эпифании Ангела БАРТЛЕТ ГРИН?

Похвальная целеустремленность, с которой мы пытаемся разгадать противоречия в романе Майринка, наводит на следующую мысль: не пытаемся ли мы в силу присущей нам наивной дихотомии расположить хоть в каком-нибудь порядке белые и черные фигуры? И не вползает ли в наши рассуждения коварная предустановленность добра и зла, гибели и спасения? Безусловно так. Но нас вовлекают в религиозно-этическую напряженность сами герои — Джон Ди и барон Мюллер — нарратор повествования. Его идентификация с Джоном Ди порождает жестокую проблему выбора: Иоганна — Асайя, Гертнер — Липотин. Но ситуация Джона Ди куда более запутана: черное и белое, угольный кристалл и копье, Исаис и Елизавета, гибель и спасение — везде его подстерегает хищный вопросительный знак. Имя этому вопросительному знаку — Бартлет Грин.

Этот персонаж любопытно регрессирует по ходу повествования. Посвященный в таинство богини Исаис принц черного камня и бесстрашный борец с папистами постепенно превращается в злого гения Джона Ди, а затем в заурядного агента демонического мира, представителя «конкурирующей организации», заинтересованной в гибели Джона Ди и всего его рода. Ближе к финалу облик Бартлета Грина приобретает черты все более гротескные. Почему?

Потому что Густав Майринк отметил Джона Ди беспокойством и неуверенностью. Потому что его Джон Ди не знает, какой путь к посвящению открыт лично для него. Замечательная одаренность лишь усиливает его тщеславие. Когда Бартлет Грин называет его «наследником короны», Джон Ди нисколько не удивляется: все это он знает, и знает еще больше: он может стать властелином Англии, ибо в его жилах течет королевская кровь «Алой и Белой Роз». За этой Гренландией лежит иная Гренландия, за этой Америкой — иная Америка, за трансмутацией металлов — духовная трансмутация. Все пути открыты — и что же в результате? Подозрительная связь с ревенхедами; зависимость от Бартлета Грина — простолюдина и бандита; еще более унизительная зависимость от презренного Келли; мучительное ожидание рецепта тинктуры от Зеленого Ангела; тревожное ожидание очередного каприза деспотичного Рудольфа. И можно ли сказать с уверенностью, что Джон Ди не оставил бы свою Гренландию и свою алхимию, если б королева Елизавета?..

Роман Майринка оставляет иногда впечатление романа возможностей, вполне экспериментального текста. Автор, может быть, даже не имел детально раз-

работанного плана, схемы характеров, аргументов тех или иных мотиваций, а зачастую просто предоставлял персонажам и сюжетным линиям развиваться по прихоти многозначного беллетристического порыва. Ведь кто такой и что такое Бартлет Грин, если судить по первым главам? Человек, который прошел ужасающее магическое посвящение, сравнимое с черной стадией алхимического процесса, о чем свидетельствует слово «ревенхед» — caput corvi — «голова ворона». Человек, который намекнул на концентрацию «тайной соли жизни» в «корвине» — отростке ключицы. Согласно герметической анатомии, «корвина» — одна из девяти точек, где свободное «тело квинтэссенции» сопрягается с человеческой плотью. Допустим, молодой Джон Ди не обратил на это внимания. Но как он мог потом не вспомнить эти слова?

Специалисты по кельтской религии и магии до сих пор не очень-то понимают смысл обряда «тайгерм» или «тайг». Вероятные значения слова — «ожог», «удар», «смерть». Известно, что это не просто посвящение с целью получения определенных магических способностей, но инициация очень высокого уровня, после которой неофит становился «тантором» — друидическим жрецом[12]. Правда, трактовка Майринка весьма синкретична. В дошедших до нас преданиях не упоминается культ «великой матери» в связи с «тайгом». В романе скорее представлен общий обряд черномагического посвящения с элементом шотландского «баллоха» (сожжения животных). Все это, разумеется, не умаляет заслуг автора, ибо роман должен отличаться прежде всего интересом, а не сомнительным историческим правдоподобием.

Астрономическая мифологема, связанная с «тайгом», не очень ясна. Солнцу и Луне довлеет Илир — неподвижная черная звезда на западе — отсюда возможное происхождение имени ангела — Иль. Земля понимается как архипелаг, изменяющаяся группа более или менее плавучих островов в космической водно-эфирной субстанции, напоминающей гностическую плерому. Человек, прошедший «тайг», получает «магический камень» — кусок черного янтаря или антрацита, натертого соком «змеиного корня». Того, кто не сумел преодолеть испытание, ждет немедленная смерть. Суверен или принц

черного камня может доверить этот «объект магической трансформации» любому достойному, на его взгляд, кандидату. Если камень, как и всякий аналогичный объект, попадает в случайные руки, он теряет свое магическое предназначение.

Жестокую инициацию Бартлета Грина в силу разноцельности обрядовых операций трудно причислить к какому-нибудь определенному культу. Это скорее метафорическая интерпретация начальной стадии алхимического процесса. Искатель идет против законов этого мира, бросает свое физическое тело в горнило интенсивного страдания подобно тому, как лаборант испытывает вещество огнем и кислотой с целью получения нетленной частицы первоматерии. Страх, от которого избавляется Бартлет Грин, есть главная помеха на пути «индивидуации». Страх издевается над любой идеей сверхъестественного бытия, над любой, гипотезой бессмертия души. Страх лучше всякого клея припечатывает нас к этой жизни — «единственной и неповторимой». И преодолев страх столь мучительным и невероятным способом, Бартлет Грин распознает «обратную сторону» своей индивидуальности, которую он называет «дочерью». Это действительно его «дочь», поскольку он рождает ее, но в то же время «мать», поскольку она рождает его. Центральная, многократно прокомментированная ситуация. Вот как излагает проблему известный последователь Мирандоло Каролус Бовиллус: *«С тех пор как произошло разделение человека, он уже не может вернуться к первоначальной целостности. Отныне ему необходимо завоевать собственную противоположность, дабы обрести истинное единство своей сущности. Это единство не исключает различия, но предполагает и поощряет. Человек утратил тайную энергию бытия. Ему должно раздвоиться в себе самом и через это раздвоение вернуться к единству»*[13]. Несмотря на то что «раздвоение-единство» проходит через весь роман и акцентируется в теофании Бафомета, его убедительная реализация чувствуется только в описании посвящения Бартлета Грина. Посвящение дает ключ к тайне индивидуального микрокосма и дает ориентацию в хаосе внешних событий. Вспомним его знаменательную фразу: *«Тогда я еще не знал, что все происходит*

в крови человека, а уж потом просачивается наружу и свертывается в действительность». Зависимость внешнего события от внутреннего ощущается только в том случае, когда тайная соль жизни «просачивается» в кровь и пробуждает интуитивный разум сердца. Как писал Герхард Дорн — алхимик семнадцатого века: *«В человеческом теле скрыта метафизическая субстанция, известная очень немногим искателям. Она не нуждается в медикаментах, ибо сама по себе является совершенным медикаментом. Растворяясь в крови, она придает крови блеск и мобильность»*[14]. Нечто подобное, очевидно, имеет в виду император Рудольф, когда говорит о влиянии «магического инжектума». Под воздействием «тайной соли» кровь начинает «видеть». Таковы некоторые аспекты инициации Бартлета Грина.

Этот персонаж вообще являет собой живую иллюстрацию алхимического процесса. В нем нет ничего случайного, даже его фамилия подчеркивает колорит «алхимической весны» — Грин (green — зеленый). В его облике отражаются аллюзии, символы, энигматические фрагменты герметических текстов: *«Наше золото не имеет ничего общего с вульгарным золотом. Но ты спросил о зелени (viriditas). Мы ищем съеденные проказой минералы и металлы. И я должен сказать тебе, что именно эта зелень с помощью нашего магистерия превращается в истинное золото»*[15]. В сущности, в его лице Джон Ди встретился с алхимией. Почему? Возможно, из-за Черной Исаис, которой, по-видимому, должен быть противопоставлен БАФОМЕТ:

Таинственный объект культа рыцарей ордена тамплиеров не может не вызвать вопросов как сам по себе, так и по манере его вовлечения в повествование. Легендарный Хоэл Дат вряд ли мог ввести Бафомета в мистиал герба (выбор сверхъестественного покровителя), так как культ этого бога возник не ранее середины тринадцатого века. Следовательно, это сделал какой-нибудь не очень отдаленный потомок Джона Ди либо сам баронет Глэдхилл. Что известно о Бафомете? Очень много сплетен, слухов, двусмысленных толкований, но ничего достоверного. Современный французский археолог Жан Шарпантье — энтузиаст истории тамплиеров — обнаружил в Провансе два подземных святилища, где

находились статуи Бафомета. Одна изображала андрогина, пересеченного продольной пурпуровой полосой, стоящего на крокодиле, другая — антропоморфное существо, обвитое гигантской змеей. Судя по сочинениям мистиков и алхимиков пятнадцатого и шестнадцатого веков, Бафомета следует отнести к эонам — демиургам гностического пантеона. Резкая антихристианская направленность его культа позволяет еще раз подивиться на странные речи романического Джона Ди. Если еще возможно на уровне хризопеи (химическая трансмутация свинца в золото) оставаться христианином, то спиритуальная алхимия исключает монотеизм в силу неприятия любой самодовлеющей догматики. Частые христианские ресентименты свидетельствуют о боязни Джона Ди нарушить предустановленную дихотомию в отношениях с аутсайдом. Создается впечатление, что владелец Мортлейка, сознавая опасность и пагубность своей практики, тем не менее надеется на прощение и милость Божию, Страх, порождающий надежду, надежда, порождающая страх... подобные эмоции совершенно чужды психологии алхимика. Но в данном случае нас не должно особенно интересовать, чего Джон Ди боялся и чего нет. Нас интересует проблема выбора «божественного покровителя».

Гнозис, как языческий так и христианский (хотя это деление, скорее, методологическое), характеризуется своей непримиримостью к «миру сотворенному». «Творение мира — результат ослабления или распыления божества, проявление антитеистического могущества»[16]. Сотворенность мира, то есть законченность, определенная степень «оформленности» материальной стихии, означает для материи «предоставленность самой себе», отделение от порождающей энергии космического Эроса. В таких условиях материя начинает самовоспроизводиться, дробясь в бесконечном количестве все менее разнообразных комбинаций. Это ведет к подчинению, а затем уничтожению «динамиса» — творящего мужского начала. Динамис не только провоцирует рождение, но переходит в рождаемое и активизируется в нем, образуя неразрушимую преемственность или фаллическую лигатуру «магического копья». Но это лишь предположение. Оторванный от динамиса — Эроса божествен-

ный огонь распыляется, его формообразующая энергия воплощается материальной субстанцией: в результате создается сотворенный, обреченный распаду мир. И здесь появляется гипотеза об эоне-медиаторе, способном остановить процесс диссолюции, гармонически соединить материю и форму. Отсюда пурпурная полоса на статуе андрогина-Бафомета, сочетающая часть и целое, мужчину и женщину, прошлое и будущее. Но здесь возникают вопросы чрезвычайно трудные. Пенотус — ученик Парацельса — дал следующее разъяснение: *«Бафомет — бог познающий, а не познаваемый»*. Вероятно, имеется в виду познание активное, трансформирующее. Вряд ли сотворенный мир представляет интерес в таком случае. Любое его проявление гибельно. Подлунные владения Черной Исаис необходимо преодолеть. И для этого необходимо обладать магическим оружием, о котором можно кое-что узнать, если попытаться интерпретировать ГЕРБ:

Знание геральдики дает алхимику известные преимущества, так как помогает освоить основы эмблематического языка. В то же время родовая традиция, запечатленная в гербе, может весьма неоднозначно повлиять на его судьбу. Гербовая печать на «человеке-пакете» (если вспомнить примечательное сравнение Майринка) основательно затрудняет расшифровку индивидуальной загадки. Геральдика и во времена своего расцвета представляла немалые трудности, а в нашу эпоху вообще выродилась в особое начетничество. Львы, леопарды, единороги, орлы — тривиальные эмблемы, в лучшем случае ностальгические знаки когда-то утраченного смысла бытия. Мы охотно соглашаемся (с поправкой на коэффициент «сказки»), что когда-то растения, люди, минералы и звери составляли единую цепь сущего, но теперь... теперь обо всем этом напоминают лишь талисманы, тотемизм, декоративная «магия» драгоценных камней и т. п. Геральдика: кто сейчас сумеет вычислить «палиндор», то есть наложением цифровой геометрической сетки определить на гербе место и назначение актуального представителя рода? Какой герольд сломает шпагу над могилой последнего отпрыска и произнесет грустную фразу: Felum imbelle, sine ictu (копье невоинственное, без удара)? И необходимо

признать: геральдика, равно как алхимия, астрология, исагогия, эзотерическая география, — только смутный след принципиально иной, давно ушедшей культуры. И мы верим только потому, что хочется верить, следующим, например, словам: *«Борьба белого и черного леопарда, очертание листьев пламени и орлиных когтей, поворот головы единорога, пересечения линий в нессере, обвивающаяся вокруг короны змея, полукружья блазона, — все это эмблематический рассказ о внешней и внутренней трансформации, который должен научиться понимать человек, желающий постигнуть начала алхимического знания»*[17].

В рыцарском гербе всегда присутствует знак, указующий на приверженность основателя рода тем или иным сверхъестественным силам и воинствам: в нашем случае все компоненты герба являются такими знаками. Можно даже сказать, что мы имеем дело скорее с любопытной гностико-алхимической гравюрой, нежели с гербом в обычном смысле. К тому же компоненты герба, безусловно, образуют три средоточия мистической композиции романа: древо, меч (копье, кинжал), карбункул, алмаз. Проследим возможные схемы формальной интерпретации: ручей, древо — последовательная манифестация поколений, медленное угасание мужского начала, нарастающая женская предоминация, проблематичная «магия левой руки», противостояние Исаис — Елизавета; меч, вертикально вонзенный в холм (частый, к слову сказать, образ в романах о рыцарях короля Артура), — тайный огонь, тайная координата, древо без ветвей как символ андрогенезиса, то есть независимости микрокосмической монады от пространственно-циклических изменений; наконец, карбункул — солнце микрокосма, звезда магического копья, подлинная константа бытия.

Итак, алмаз, понимаемый в алхимии как кристалл aqua permanens, дает две модификации: ручей активизирует креативную потенцию «матери-земли», меч, вонзенный в зеленый холм, призывает к бескомпромиссному пути героя. Алмаз считается реализованным символом алхимического гермафродита (ребиса). Мнение об органической жизни минералов вообще и о любопытной ситуации алмаза в частности разделяют даже в наши дни исследователи, свободные от позитивистских

догм. *«Если мы не постигаем законов органической жизни минералов, это еще не значит, что таких законов нет. Если бы мы смогли понять характер инстинктов и размножения минералов, то смогли бы, вероятно, разводить различные породы мрамора наподобие далий или сиамских котов. И особая тема — гермафродитизм диаманта»*[18].

Принцип генеалогического древа имеет вполне косвенное отношение к геральдике. Этот принцип распространился лишь в пятнадцатом веке, то есть в эпоху очевидного распада рыцарской культуры. Трактовка генеалогического древа в романе весьма и весьма туманна: Родерик из Уэлса (основатель рода) должен, судя по всему, пройти череду последовательных манифестаций (поколений) и в образе последнего потомка навечно соединиться с женской парадигмой — королевой Елизаветой. Но в «видении древа» Джона Ди о Родерике вообще не упоминается. Равно и Хоэл Дат отсутствует. Разумеется, когда Джон Ди идентифицируется с генеалогическим древом, его сущность совпадает с их сущностями. Иное дело нарратор, «я», барон Мюллер. Чувствует ли Джон Ди единение, совпадение с последним представителем рода? И можно ли назвать «Бафометом» спаянную двуликость Елизаветы и... барона Мюллера? Правомерно ли вообще считать Елизавету материальным отражением внутреннего женского архетипа Джона Ди?

Обладание родовым магическим оружием обусловливает, помимо всего прочего, память о предыдущих и представление о грядущих существованиях. Интеллектуальная интуиция прозревает геральдический «путь крови». Но вряд ли персонажи романа одарены подобной интуицией: они скорее одержимы предчувствиями повелительных символов, они зачастую ведут себя как жертвы странных и неведомых суггестий. И еще один немаловажный момент: геральдическое видение переживается Джоном Ди после загадочной пропажи кинжала-наконечника магического копья. В этом видении меч также пропадает, и, следовательно, уже сложно говорить о фаллической пролонгации селф через поколения, равно как о влиянии Бафомета, поскольку этот эон-демиург — сугубый покровитель тайной мужской инициации. Исчезновение магического оружия обрекает Джона Ди на

трансцендентальное блуждание в переплетениях ветвей Генеалогического древа: он сам и его потомки (Джон Роджер, барон Мюллер) вынуждены вновь и вновь бороться с Черной Исаис, дабы не раствориться навсегда в «зеленой стране Персефоны».

В гербе выражены две тенденции: первая (ручей, древо) — завоевание здесь, на земле, определенных ценностей (земной короны, любимой женщины, пудры проекции и т. п.); вторая (меч, вонзенный в холм) — путь через этот мир в совершенно иные экзистенциальные и географические пространства, где поначалу возникает ГРЕНЛАНДИЯ:

Размышления о Гренландии, планы экспедиции в Гренландию не оставляли Джона Ди всю жизнь, что не очень понятно в наше время. Что мог предложить Джон Ди королеве Елизавете и английскому адмиралтейству? Огромный, покрытый ледовым щитом остров? Бесплодный Лабрадор? Ужасный климат Арктического архипелага? Хотя знания об Арктике в шестнадцатом веке были весьма ничтожны, все же кое-какие неутешительные догадки имелись. После плаваний Себастьяна Кабота, Мартина Фробишера и Джона Девиса приоткрылась безотрадная перспектива английской экспансии на северо-запад. Как один из главных картографов королевства, Джон Ди не мог всего этого не знать. И все же... Его до крайности заинтересовало следующее: Фробишер сообщил, что, по его мнению, Гренландия является «живой землей», то есть островом или материком, чья береговая линия постепенно меняется. Две его шлюпки, посланные в узкий залив, были сплющены береговыми скалами, которые неожиданно сдвинулись наподобие Симплегад. Его марсовой клялся, что слышал ночью рычание львов и треск ломающихся деревьев. Странно все это, особенно если учесть, что остальные сообщения Фробишера не превышают уровня географической очевидности[19]. Известно, впрочем, что Гренландия знаменита миражами и слуховыми галлюцинациями. Епископ Олаус Магнус, чья «История северных стран», написанная в 1555 году, была, несомненно, известна Джону Ди, рассказывает еще более невероятные вещи. Этот епископ идентифицировал Гренландию с мифическим Туле, что, конечно, еще более возбудило магико-

географическое воображение Ди. Туле — обетованная земля Артемиды Тулийской, остров возникающий и пропадающий, один из островов сказочного архипелага Перия, чьи берега, словно галькой, усыпаны драгоценными камнями, прозрачные скалы тверже алмаза. За Туле — Гиперборея, далее — Гелиодея — необъятный материк, о котором Пифагору поведали жрецы Саиса. Разумеется, у Джона Ди были основания презирать страны, открытые Колумбом и Писарро, но основания совершенно фантастические. Как мог картограф и математик, растолковывающий студентам Кембриджа и Манчестера принципы научной географии Фризиуса и Меркатора, верить подобного рода... сведениям? Мы не должны забывать, что Джон Ди прежде всего мистик, алхимик, астролог, чьи фаустовы амбиции не знали никакого предела. Его космософия — удивительная смесь научных, неоплатонических и мифических данных — допускает любые возможности проявлений пространственно-временного эйдоса. В своем замечательном предисловии к «Началам» Эвклида он писал: *«Надо всегда помнить, что живая изменчивость пространства искажает геометрические аксиомы. Сумма углов треугольника, равная сумме двух прямых, есть правило этики, а не свободной математики»*[20]. В своих «Общих и частных записях, касающихся совершенного искусства навигации» он акцентировал приоритет восприятия наблюдателя в создании географической панорамы мироздания. Поэтому Джон Калдер — один из лучших знатоков Ди — справедливо заметил: *«Доктор Ди, равно как Джордано Бруно и Кампанелла, был одним из последних убежденных защитников магического миропонимания»*[21].

Два слова о принципах магической географии. Вообще говоря, мы характеризуем этим не весьма точным эпитетом любую область донаучного или вненаучного знания, где первыми признаются параметры индивидуального восприятия, а не тенденциозная «объективность» мирового пейзажа. В этом смысле каждый народ имеет свою, более или менее оригинальную «магическую географию». В случае с Джоном Ди мы имеем дело с любопытной математической трактовкой кельтско-скандинавской мифологемы, согласно которой север и

северные созвездия рассматриваются как средоточие и зенит интенсивной жизненности, а юг соответственно как надир и область более или менее абсолютной смерти. Такое воззрение имеет некоторые основания: сороковой градус южной широты — Мадрид — расцвет жизни и цивилизации. Ориентация нарастающей жизненности идет снизу вверх: юг, запад, восток, север — корни мирового древа Иггдрасиль тонут в бездонной ледяной мгле, крона расцветает в живых северных звездах. Что вообще в данной мифологеме понимается под «жизнью» и «смертью», не очень понятно, Почему Гренландия названа не только «зеленой землей», но и «страной вечной весны» (Олаус Магнус), тоже неясно. Наименования ее мысов и заливов не внушают оптимизма: мыс Прощания, мыс Отчаянья, залив Скорби...

Нельзя смешивать магическую географию с историологическими спекуляциями касательно исчезнувших, потонувших материков, так как Атлантида, Му, Лемурия, Гондвана находились в доступных нашему знанию океанах. Реальность Туле, Гипербореи, Гелиодеи, Тартесиды доступна либо мореплавателю, очутившемуся в точке трансформации пространства, либо мистику, сумевшему преодолеть границы обычного восприятия. Критическая оценка письменных свидетельств этих людей, разумеется, невозможна. Как, к примеру, отнестись к следующей записи шведского мореплавателя Гуннара Юнсона, открывшего в четырнадцатом веке на западе Гренландии землю Белой Королевы? *«И когда я выбрался из ущелья, восстало надо мной яркое голубое .солнце. Из зарослей исполинских древовидных цветов вышла женщина в белом одеянии с короной на голове. Я упал перед ней на колени. Внезапно зрение и слух оставили меня. И очнулся я среди голых неприютных скал»*[22].

Текстов подобного рода Джон Ди, вероятно, знал предостаточно, и, вероятно, они лишний раз убеждали его в возможности теоретического и даже практического проникновения в магическую многомерность пространства. Именно магическую. Хотя в истории науки Джон Ди и считается одним из провозвестников неэвклидовой геометрии, он всегда оставался магом и алхимиком, то есть человеком принципиально чуждым тенденциям позитивистской математики: он, скорей всего, счел бы

нонсенсом современную гипотезу об абстрагированном от сотворенных вещей временно-пространственном континууме.

Джону Ди — персонажу романа — было о чем призадуматься, когда он услышал искусительные слова Бартлета Грина относительно «зеленой земли» и «наследника короны». Действительно, вроде бы похоже, а вроде бы нет. Ведь согласно астрологии Гренландия находится под доминантой созвездия Короны. Но кто был тот, в зеркале? Кто повелел ему неустанно искать Гренландию? И следует ли все это понимать в естественном смысле? Джон Ди прекрасно знал символику Гренландии в алхимии. Достижение Гренландии означает выход из «нигредо» — хаотического черного состояния псевдореальности, нахождение ориентиров собственного микрокосма, отделение своего мужского от своего женского начала; Гренландия — это «алхимическая весна», удачная прививка золотой ветви к тривиальному дереву, aqua permanens — драгоценная «вода, которая не смачивает рук», первая ощутимая активность квинтэссенции. В алхимических текстах часто встречаются такие, например, пассажи: *«Над Гренландией горит звезда, луч коей в предрассветный час указывает путь в королевство белой лилии. Доступ к этому королевству охраняет зеленый лев. Из его пасти льется ядовитый витриоль. Если ты соберешь витриоль в свою реторту и не сожжешь стекла, крупинка света останется на дне реторты»*[23]. Но как понимать такие тексты? Следует ли совершить путешествие в географическую Гренландию в поисках витриоля? Или это метафорическое описание сугубо лабораторного процесса? Или здесь дан ориентир внутренней мистической трансформации? Ведь называется же в тантрическом буддизме уровень третьей чакры «зеленой землей», и не случайно, надо полагать, линия «вайроли-тантра» вплетена в мистическую ткань романа? Все эти частные вопросы сводятся, в сущности, к одному общему: является ли земная жизнь отражением жизни иной, является ли земной успех первым шагом к успеху небесному? Беспрестанные колебания Джона Ди свидетельствуют о том, что он вряд ли нашел более или менее удовлетворительный ответ. Да и можно ли вообще его найти?

Известно, что исторический прототип героя «Ангела Западного окна» до конца дней своих не расставался с мыслью о путешествии в Гренландию и страны магии. Это было предметом его бесед с Джордано Бруно, когда они встретились в Праге в 1588 г. [24]. Более того: в 1602 году он консультировал знаменитого мореплавателя Джона Девиса и даже намеревался принять участие в экспедиции. Это в семьдесят пять лет! Но вернемся к роману. Как можно интерпретировать мучительную проблему Елизаветы — антропоморфной «лилии» алхимического поиска, «белой королевы»? Прежде чем ответить, необходимо поразмыслить о роли ИСАИС:

Здесь нам весьма трудно отыскать какой-либо традиционный ориентир. Об алхимии, гербе, Гренландии, Бафомете можно что-то прочитать и написать. Но кто такая Исаис? Что такое Исаис? Рассказ Бартлета Грина свидетельствует о ее принадлежности к пантеону «лунных богинь», и ее «лунные» акциденции действительно прослеживаются до конца романа. Джон Ди (Прага, крипта доктора Гаека) видит ее в сгущениях абсолютной тьмы, видит богиней бездонной пропасти и древней Ночи. Из «лекции» княгини Шотокалунгиной явствует, что Исаис — фракийская или греко-понтийская контаминация имени Исида, хотя сообщенные княгиней подробности культа скорее соответствуют мифу о Кибеле.

Наконец, барон Мюллер в финальной сцене в Эльзбетштейне характеризует Исаис как владычицу мира (Frau Welt). Итак, налицо очевидный мифологический синкретизм, интенсифицирующий художественную напряженность романа, однако представляющий известную трудность для понимания текста.

Вполне вероятно, что Густав Майринк, как мы упоминали выше, не имел четкого предварительного плана и решал по ходу дела судьбу некоторых персонажей и некоторых магических объектов. Недоумение вызывает не только Бартлет Грин, но и явно незавершенный Маске. Угольный кристалл почему-то попадает в тульский ларец барона Строганова, и к тому же на последней странице мы узнаем, что там же находилась миниатюра, изображающая исторического Джона Ди. Перипетии с кинжалом Хоэла Дата также не поддаются объяснению. Возразят: это не трактат по оккультизму, это роман и

скрупулезное развитие каждой темы могло и не входить в задачу автора. Разумеется. И нам даже кажется, что в разных недосказанностях и неопределенностях обнаруживается одна из главных авторских идей: роман, как и человеческая жизнь, необходимо должен мерцать тьмой, зыбкостью, зеленой фосфоресценцией, иллюзиями побед и поражений, многозначностью вещей и событий, ибо мы живем в подлунном мире, несмотря на сомнительные утешения телескопов. И этот подлунный мир суживается, смыкается, закрываясь от живого и плодотворящего небесного влияния и все более открываясь беспредельному Хаосу, всепожирающему Оркусу, коварной и многоликой Ночи (триада Джордано Бруно). Мир как макрокосм уничтожается, делится, дробится, и то же самое происходит с человеческой индивидуальностью. Ситуация бесспорна, и возможны только два пути: «магия левой руки», избранная Бартлетом Грином, и путь герметической трансформации. Либо дарованные Черной Исаис относительное бессмертие и относительное могущество, либо попытка образования микрокосма, свободного от онтологических условий подлунных манифестаций. Конечно, можно считать «свободным» и Бартлета Грина, поскольку он в силу инициации активизировал свое «лунное тело», но его свобода ограничена этой и «той» стороной мира, который он сам признает единственно существующим. Он способен дублировать вещи, воссоздавать, а не создавать. Таковы, согласно алхимическим воззрениям, возможности «сына ночи и возлюбленного луны».

В расплывчатой мифологии Исаис существует одна довольно-таки вероятная истина: солнце — звезда преходящая и практически фиктивная. Мы — частицы первобытного Хаоса, раздробленные Оркусом, --вышли из Ночи и уйдем в Ночь. И когда мы отринем ложность солнца и других божественных светил и преклонимся перед Ночью, наши мысли и желания нащупают нечто плотное в разреженной тьме — центр Ночи, неразличимую луну. Если мы сосредоточимся на этом центре, и только на нем, у нас есть шанс увидеть тонкую серебряную дугу — нам блеснет собственный свет нашего «лунного тела». Это таинство новолуния плоти, как его испытал Бартлет Грин. Здесь открывается «другая сторона», бескрайняя страна воображения и снов, ставшая отныне реальной родиной, что увидел «белый глаз» Бартлета Грина. Но если бы функции Исаис ограничивались только этим, зачем придумывать новую теофанию? Вполне можно было бы обойтись кельтской Гвендой или греческой Гекатой — «богиней черных кошек и диких черных лошадей» (Павзаний). Но герои Майринка, в отличие от современных антропологов, не систематизируют образы давно умерших или ныне существующих экзотичных мифологий. Они живут, умирают, возрождаются в мифе. Черная Исаис опрокидывает логику, трансформирует восприятие, постоянно меняет обличье и колорит. Когда миф вторгается в бытие, усвоенная рациональная систематика распадается, человек остается беззащитным перед напором неведомой стихии, о которой он либо имел поверхностное представление, либо вообще не принимал ее в расчет. Эта стихия — текущая в его жилах кровь, и недаром Исаис названа «повелительницей крови». И при этом она — лунная богиня, поскольку кровь в движении своем и составе определяется притяжением и положением луны. Поэтому мы — подлунные жители, и поэтому наш мир назван подлунным независимо от любых астрономических предположений.

В данном случае нас интересует один из аспектов беспредельной лунной мифологии: мы расцениваем луну как черный центр Ночи, вампирически высасывающей жизнь и свет. Лунной можно назвать любую субстанцию, проявляющую тенденцию такого вампиризма, лунное все, что захватывает, ассимилирует, поглощает в бездонное свое небытие. И здесь рожденное луной и подчиненное луне мужское начало есть экспансивная энергия вампирической агрессии, препятствующая Ночи пожрать себя самое. Луна — «фаллическая великая мать»: из глубин земли, из зеленых подземных вод она порождает тонкого серебряного Лунуса, который, в свою очередь, оплодотворяет инфернальные расщелины (например, колодец Св. Патрика) — из них выползают сонмы призрачных, проблематичных существ. Лунус разрастается, активизирует, насыщает светом черную луну. Она — владычица крови — регулирует ритм сердца, фаллическую эрекцию и т. п.

Таков один из возможных комментариев к мифологической связи Исаис и Бартлета Грина. Что дает ему эта связь? Безусловное земное могущество. Тогда почему он или верный ему Зеленый Ангел не могут раскрыть Джону Ди тайну «пудры проекции»? Потому что они сами ее не знают. Философский камень имеет внеземное и внелунное происхождение. Это «произведение солнца», согласно Трисмегисту. Философский камень, равно как магическое оружие Хоэла Дата, в составе коего непременно присутствует т. н. «философская сталь», позволяют избавиться от всесильного лунного притяжения, дают возможность озарения и прорыва за пределы земного мира, что, естественно, не в интересах Исаис. Но какой прок в обладании пудрой проекции или магическим оружием, если не знаешь, как ими пользоваться? Ведь употреблять пудру для получения золота — это все равно, что размахивать кинжалом Хоэла Дата в уличной потасовке. У кого спросить и услышать ответ? Лунное притяжение, изменчивость лунных фаз держат человека в состоянии беспрерывной и беспокойной вопросительности. Коварная Исаис внушает нам, что внешний мир способен дать ответы на вопросы: например, желанная женщина способна разрешить эротическую напряженность, а учитель — устранить сомнения ученика. Но вопросительность не есть нечто возникающее и пропадающее, вопросительность — это постоянный режим нашего бытия. Ответ в лучшем случае только искаженный, отраженный вопрос. Здесь мы нащупываем одну из метафизических гипотез романа «Ангел Западного окна». Дисгармония человеческой композиции рождает хаотическую энергийную эманацию, принимаемую за проявление жизненной силы. Желания, стремления, любого плана неудовлетворенности либо растворяются в лунной субстанции, либо, отражаясь от нее, в своем возвратном движении образуют иллюзию позитива. Майринк разоблачает фиктивность вопросительного знака в последнем мыслимом варианте: вспомним, как барон Мюллер спрашивает сначала у Липотина, потом у Гертнера, жив он или мертв.

Человек являет собой соединение мужского и женского начал. Беспощадная борьба этих принципов обусловливает его вопросительность, несчастья и конечную гибель. Подобное тянется к подобному: когда мы желаем женщину, это женское начало в нас рвется к своей родственной стихии — недаром Липотин заметил, что барон Мюллер называет «Яной» свою эротическую потенцию. И чем интенсивней наша страсть к женщине в частности и к материальному миру вообще, тем слабей и механистичней мужское начало в нас. Потому-то алхимия ничего не говорит нам, равно, впрочем, как олимпийские боги или картины Боттичелли. Мы можем все это квалифицировать, анализировать, дублировать, но все это не может выполнить свою главную задачу — освободить нас от подлунной ирреальности нашего времяпровождения, поскольку мужская энергия в нас подчинена феминистической идее захвата, собирательства, изучения, запоминания. Любопытно размышление барона Мюллера о коллекции Асайи Шотокалунгиной: мечи, щиты, боевые топоры — конкретные символы властительного мужского духа, — помещенные под стеклянные витрины с этикеткой, остаются бессильными знаками когда-то ослепительного Эроса. И вообще все рассуждения Асайи об оргиастическом культе великой богини и о ненависти к другому полу ради сохранения «священного принципа индивидуальности» только подчеркивают ее упоение женским всемогуществом и стремление любой ценой уничтожить сию индивидуальность. Почему Асайя так жаждет получить кинжал Хоэла Дата? Потому что это эффективное орудие борьбы с подлунным женским вампиризмом, в каком-то смысле воплощенный идеал мужской индивидуальности, реальный шанс на победу в схватке с Бафометом, ибо, вне всяких сомнений, тайная драма этой книги заключается в конфликте «Исаис — Бафомет». Асайя — хищный зверь богини: серебристая тьма, гибкость, экзотика, запах пантеры. В ее логове — святилище Исаис — царит мягкая, вязкая, завораживающая ночь. Стремительная в своих действиях, молниеносная в своей гибельной скорости, Асайя чудовищно опасна, практически непобедима. Да и как иначе, если учесть широкую трактовку Исаис, которая иногда почти синонимически совпадает с Геей и Персефоной. Алхимия противопоставляет ей «белую женщину», луну микрокосма, «нашу Диану». Но правомерно

ли видеть «нашу Диану» в женщине во плоти, пусть даже в самой королеве-девственнице? И тогда как интерпретировать Иоганну Фромм? Надо сознаться, что нам не очень понятен тот особый путь Иоганны, о котором говорит Гертнер в Эльзбетштейне, отвечая на вопрос барона Мюллера. Отойдем пока от этой проблемы и попытаемся распознать, какую роль в романе играет ЛИПОТИН:

Присутствие этого персонажа позволяет Майринку создать то свободное игровое поле, без которого беллетристическое произведение рискует потерять живую пульсацию интереса и превратиться в идеологически заангажированный текст. Ведь в каком-то смысле «Ангел» — роман о розенкрейцерах, и если бы он не обладал замечательными художественными достоинствами, его можно было бы причислить к таким книгам, как «Занони» Бульвер-Литтона или «Розарий Креста» Кингсли. Писать роман на мистическую тему всегда опасно: из-за неизбежности достаточно темных эзотерических аллюзий и оккультных постулатов автор может впасть в ригоризм или в неубедительную выспренность — легкая тень подобного мелькает в предпоследней главе о замке Эльзбетштейн и пропадает в свете великолепной иронической концовки.

Все действующие лица так или иначе вовлечены в беспощадную мифологическую борьбу мужского и женского начал, тайного солнца и космической тьмы, Исаис и Бафомета. Все они — Бартлет и Асайя, Джон Ди и барон Мюллер, Гарднер и Гертнер — отличаются идеологическим пристрастием и даже фанатизмом. Все, кроме одного. Язвительный и насмешливый Липотин со своей вечной сигаретой остается нейтрален, более того, воплощает принцип нейтральности, что совершенно необходимо в романе такого накала и таких коллизий. Даже когда он рассуждает о том, что в этом мире женщина всегда выигрывает или что он всегда на стороне сильного, сущность его позиции не меняется: так зеркало, возможно, предпочитает более яркий свет. На первый взгляд его роль именно такова. Когда герои заняты беспрерывным поиском констант бытия и герметических истин, то их отношение и к самим себе, и к своему окружению теряет привычную статику. Они более не знают, кто они и что, собственно говоря, их окружает.

Они, по шекспировскому выражению, «окружены сном и сотворены из субстанций сна» («Буря»). Когда нарратор понимает, что его зовут не барон Мюллер, а Джон Ди, проблема идентификации только усложняется, ведь не очень понятно, кто такой Джон Ди: баронет Глэдхилл или двойник таинственного зеркального отражения, возвестившего о Гренландии. Философическое сравнение человека с почтовым пакетом тоже ничего не проясняет, так как неизвестны ни отправители, ни адресат. Остается «человек-пакет» сам по себе, нечто закрытое, запечатанное. И что же показывает «вскрытие»? Разгаданный секрет ведет к секрету более загадочному, только и всего. Вспомним, как блуждающие пальцы Иоганны нащупали секрет тульского ларца. К чему это привело барона Мюллера? К еще более загадочному угольному кристаллу, который суть дубликат черного камня Бартлета Грина, сожженного Джоном Ди. Но ведь рукопись данного романа по всей логике вещей также сгорела при пожаре в доме барона Мюллера. Откуда же взялся дубликат рукописи?

Мы еще раз убеждаемся в порочности метода вопросов и ответов. Если бытие имеет какой-то смысл, этот смысл кроется в понятии «вечного», как его употребляет Липотин, отделяя вечное от бесконечного. Если «вечного» нет, значит, все мы более или менее привидения, эфемерные островки в океане собственного воображения. Липотин отражает позицию человека новой эпохи — он допускает возможность константы, но, сообразуясь с реальным, на его взгляд, положением вещей, остается нейтральным как по отношению к Шотокалунгиной, то есть Исаис, так и по отношению к барону Мюллеру, то есть Бафомету. Он — естественный медиатор, так сказать, нотная линия, проявляющая контрапунктическое движение двух главных историко-тематических секвенций романа. В качестве антиквара он единственный из персонажей, кто принимает вещи и людей за то, чем они кажутся, единственный, кто не бросается очертя голову в бездну аналогий, метафор, символов. Но нельзя смешивать позицию Липотина с таинственной личностью Липотина. Его нейтралитет антиквара, медиатора (в том числе и торгового посредника) обманчив. Под именем Маске он едва не погубил Джона Ди. И чем может быть Продикто-

ван коварный совет касательно практики тантризма, как не стремлением погубить барона Мюллера? Значит, здравый скептицизм Липотина и его нейтральность — только фикция, продуманная поза. Значит, надо оставить надежду на объективную координацию. Мы обречены видеть этот мир в искаженной перспективе, где все перепутано: великое и малое, впадины и выступы, значительное пропадает, незначительное проступает, пол принимается за потолок, земля за небо и т. п. Афанасий Кирхер — ученый-иезуит семнадцатого века — написал на эту Тему следующее: *«Великий Дионисий утверждает, что все сотворенные вещи — только зеркала, отражающие лучи мудрости творца. Лишенные этих лучей, они теряют квинтэссенцию, становятся игрушками своих отражений»*[25]. Можно добавить, что, лишенные этих лучей, они становятся отражением непонятно чего, отражениями, забывшими свою парадигму, свой оригинал, более того, принимающими свою «отраженность» за единственно возможный модус вивенди. Но божественный луч не только дает истинную жизнь, он также верифицирует натуру вещи или человека. Здесь мы приближаемся к весьма кардинальному понятию, которое в романе обозначено словом МЕРИДИАН:

Нет сомнения в том, что и мы сами, и воспринимаемый мир все более прогрессируем в материализации. Нас все более характеризует privatio (лишенность) — главный, по Фоме Аквинскому, атрибут материи. Это до мелочей пронизывает нашу жизнь и препятствует любой попытке самопознания, ибо о каком самопознании можно говорить, если мы целиком и полностью зависим от не зависящих от нас причин и обстоятельств. Нас постоянно что-то «формирует», мы постоянно, словно кусок пластилина, окружены формообразующими пальцами, потом нас за ненадобностью отбрасывают и мы благополучно превращаемся в человечество. Мы поначалу думаем, что сами решаем проблему ориентации, выбираем авторитеты и «путеводные звезды», и только потом грустно констатируем: в силу нашего безволия, инертности и «лишенности» нас притягивает или отталкивает любое магнитное воздействие.

Мы все хорошо знаем, что для определения местонахождения необходимо знать широту и долготу, то

есть параллель и меридиан. Широта более или менее известна — это доступный восприятию мир, в который нас почему-то забросило, но о котором, пока его не пересек меридиан, можно говорить все что угодно или вообще ничего. Только меридиан дает этому миру горизонт, протяженность и точку отсчета, называемую Богом, Платоновой идеей, полюсом и т. п. Но возрастающая материализация нашего бытия, лишенность, неуверенность и децентрализация заставляют нас сомневаться в наличии интеллектуальных и психологических меридианов либо предполагать, что они проходят где угодно, только не через нашу персону. Потому мы с такой легкостью прилепляемся к чужим верованиям, гипотезам, философемам, потому столь наивно и некритично позволяем себя расчислить по стандартной экзистенциальной схеме. Пол, национальность, религия, хронология — все это ощущается изначально присущим, подобно форме носа или цвету глаз. Даже эстетика, этика и система ценностей объективизированы до каких-то нерушимых канонов и полагаются столь же натуральными, как система географических координат.

Герой романа называет себя просто «я» и в процессе перевода английских дневников начинает подозревать о своей идентификации с Джоном Ди. Его «настоящее» имя и род занятий мы узнаем только в конце из газетной статьи. Имя, которое он получает при вступлении в братство Эльзбетштейна, вообще остается неизвестным. Полная неопределенность экзистенциальных координат объясняется предчувствием индивидуального меридиана и желанием найти оный. Разумеется, как сказал адепт, «путь нашел его» — имеется в виду сон о карбункуле и голове Януса, — но ведь дорога к цели и достижение цели — разные вещи. Карбункул есть солнце микрокосма. Ens astrale Парацельса. Однако Парацельс эту «звездную сущность» определяет весьма осторожно: *«Ens astrale — тайный центр, обусловливающий возможное бытие живущего в нас живого существа»*[26]. Это значит, что мы существуем в компромиссе между возможной жизнью и относительно реальной смертью и это беспокойное равновесие длится сколь угодно долго. В лексике данного романа это можно понимать так: пока мы подчиняемся законам Исаис, нам гарантирована

монотонная череда реинкарнаций, но как только мы захотим освободиться — например, попытаемся обрести индивидуальный меридиан — нас грозят «вычеркнуть из книги жизни», растворить в тотальной смерти «восьмого мира», гебдомады, где прекращается действие «божественного динамиса, от вхождения которого в воду материи расходятся семь кругов сотворенного мира»[27]. Гностическая тенденция проявлена в романе очень четко. Гнозис исключает всякий конформизм по отношению к материальному космосу: «восьмой мир» — это стихия всепожирающего пламени, в которую мы так или иначе попадем, поскольку центростремительная сила эйдоса ослабевает после каждой реинкарнации. Этот процесс возможно преодолеть только в том случае, если огонь уничтожит саркиркера (человека плотского) и тем самым освободит пневматика (человека духовного). Таково «крещение огнем». (Подивимся еще раз на странное развитие образа Бартлета Грина.) Вспомним, как Джон Ди наблюдал рождение стрекозы: только разрывая, убивая, сбрасывая хризалиду, стрекоза может родиться — точно так же барон Мюллер в Эльзбетштейне сбрасывает повседневную, опаленную пламенем пожара одежду.

Здесь гнозис расходится с христианской доктриной и христианской концепцией алхимии, которой так или иначе пытался придерживаться романический Джон Ди. Христиане склонны акцентировать эсхатологический аспект алхимии: философский камень призван, подобно Сыну Божьему, остановить деградацию, очистить вещество от скверны коррозии, соединить флюидную душу с нетленным материальным субстратом и, таким образом, создать преображенное, сублимированное, бессмертное тело, независимое от условий манифестации. Миссия преображенного человека понятна: он должен споспешествовать спасению падшего человечества и космоса, стать «помощником», как братья в Эльзбетштейне. Это никак не соответствует воззрению гностиков, ибо «преображенный человек», по их мнению, рискует безвозвратно утонуть в бездне материальной субстанции и пополнить число архонтов низшего мира, одним из коих, безусловно, является Зеленый Ангел. Посвященный должен отринуть гибельный мир, порвать связи со всем

человеческим и, оказавшись в центре божественного динамиса, устремиться в безбрежную плерому, в Гренландию, в мистический Альбион-Ангелланд, в многоцветные и многоликие страны живой жизни, которые снились королю Артуру и в сторону которых направлено копье Хоэла Дата.

Рабби Лев в разговоре с Джоном Ди интерпретирует идею жертвенности в гностическом смысле, что неудивительно, если учесть определенные аналогии между гнозисом и каббалой. Джон Ди, видимо, потрясен беспощадными словами каббалиста и впоследствии, в несчастьях своих, вспоминает про неумолимый жертвенный нож, что Авраам занес над Исааком. Речь идет не о жертве, а об изначальном принципе жертвенности, необходимом для пресечения тягости обреченного земного мира. Даже если искатель не следует примеру многих гностиков первых веков, то есть не подвергает тело свое крещению огнем, даже если он предпочитает более долгий и менее болезненный путь, проблема решается однозначно: «охема» (тело души, субтильный носитель пневмы) должна быть отдалена от материальной субстанции, стрекоза не должна печалиться о судьбе хризалиды.

Потенция индивидуального эйдоса (формальной, относительно постоянной сущности) не безгранична, и рождающее в конце концов целиком переходит в рождаемое. Это одно из главных положений в книге исторического Джона Ди «Иероглифическая монада». Д. Калдер дает следующую интерпретацию весьма темного текста Джона Ди: *«Неоплатоническая ступенчатая иерархия форм позволяет эйдосу проявляться многократно в разной степени материальной насыщенности. Однако каждая такая проявленность уменьшает потенцию эйдоса»*[28]. Если рассмотреть с этой точки зрения ситуацию генеалогического древа, то ясно, что с рождением каждой новой ветви потенция прогенитора (Родерика) ослабевает. Ясно также, что сверхъестественный покровитель Бафомет (гностический демиург) вообще не желает неопределенно долгой пролонгации рода и конечной гибели на периферии гебдомады. Под его влиянием происходит сжатие центробежной силы (коагуляция спермы на сугубо физическом плане), постепенная трансформация древа в копье и освобождение

крови от вампирической тирании Исаис. Все это возможно только при пробуждении центростремительной активности «нашей Дианы», или «нашей Исиды», или «белой женщины алхимии» — сердцевины мужского организма. В герметике эта тайная сущность имеет массу названий: «магнезия», «внутренняя луна», «восточный Меркурий» и т. п. Но пробуждение «нашей Дианы» еще не гарантирует бешеный гнев Черной Исаис. Необходима крайняя осторожность в работе с материальными ингредиентами «пудры проекции», равно как в общении с теми, кого считаешь другом, возлюбленной, помощником. В принципе к созданию философского камня можно приступить лишь в том случае, если верифицирован гипотетический микрокосм, если определен индивидуальный меридиан. Если же искатель, встретив серьезные трудности на пути самопознания, предпочтет ориентацию на чуждые меридианы, станет корректировать свою мысль чужой мыслью и начнет вопрошать подозрительные сущности, сколь бы ни эффектна была их эпифания, его ждет судьба Джона Ди. Герой романа изменил Бафомету — сверхъестественному покровителю рода — и в результате утратил логику своей предназначенности. Его поведение при дворе Рудольфа поражает вялостью и ощущением полной бесперспективности, что вполне передается императору, который вместо того, чтобы возликовать душой при успешном завершении неслыханного эксперимента, принимается брюзжать и чуть ли не обвинять магистра.

В чем же магистр изменил Бафомету и кто такой Бафомет?

Из документов по процессу тамплиеров известно, что это бог мужской инициации и противник Христа, хотя историки не нашли подтверждений тому и равно следов его культа в первых веках новой эры. Бафомет — патрон странствующих рыцарей, которому они посвящали свое оружие. С пятнадцатого века он стал, наряду с Трисмегистом и Св. Иаковом, одним из покровителей алхимии. Афанасий Кирхер приписывает ему египетское происхождение и считает, что имя составлено из трех «египетских» слов: «ба» — огонь, сульфур; «фо» — Меркурий, действо Исиды, концентрация; «мет» — ребис, неуязвимое существо»[29]. Бафомет проявлен в романе как солнце микрокосма, гермафродический карбункул — диамант. Следовательно, свою герметическую проблему Джон Ди должен был решать не в контактах и коммерции с внешним миром, а в поиске индивидуального меридиана, что, во первых, дало бы ему возможность определить границу и характер его внешней деятельности, а во-вторых, означало бы истинный смысл его бытия. Это избавило бы его от пагубных мечтаний о союзе с королевой Елизаветой, которая, как любая земная женщина, никогда и ни при каких обстоятельствах не может противостоять Исаис, что хорошо видно на примере Иоганны Фромм. Она не «освободила путь к королеве», но лишь интентифицировала агрессию «мертвой» Асайи. Только милостью Бафомета, только благодаря раскрытию «третьего глаза» авантюра барона Мюллера увенчалась успехом. Автор, похоже, сам заколебался, решая судьбу Иоганны, так как объяснение Гертнера звучит не очень убедительно. Остается предположить, что при всем различии инициатических целей мужчина и женщина могут как-то помочь друг другу. Но какие резонансы и соответствия могут объединять королеву Елизавету, Яну, Иоганну с «нашей Дианой» гипотетического микрокосма? На этот вопрос мы отвечать не беремся. Разумеется, королева-девственница символизирует «белую лилию — серебро малого магистерия», но ведь и реальная Гренландия символизирует мистический Гренланд.

Божественный свет сверхъестественного покровителя пробуждает коагулирующую активность «внутренней луны» и тем самым тормозит центробежную экспансию эйдоса. Психосоматическая структура, рожденная в очередном контакте эйдоса с материальной субстанцией, начинает менять экзистенциальную ориентацию и притягиваться «внутренней луной». Тайные изменения в композиции сердца и кровообращения провоцируют движение ментальных акцентов: человек перестает видеть, слышать, ощущать мир «как все люди», его восприятие, имевшее доныне только некоторые индивидуальные особенности, становится совершенно оригинальным. Постепенно вырабатывается сугубо индивидуальная система координат с индивидуально понимаемой геометрией. В этом плане высказывания исторического Джона Ди приобретают иной смысл: *«Теория меридианов Мер-*

катора, пригодная для практической навигации, неприменима для всякой иной навигации. Во-первых, нет оснований принимать полярную звезду за центр, во-вторых, нельзя разделить окружность на равные доли. Радиус не измеряет круг, а только позволяет дать на плоскости понятие о круге»[30]. Это было написано по поводу опубликования Герардом Меркатором первой карты мира в 1569 году. Такого рода пассажи и особенно инструкция к изобретенному Джоном Ди «парадоксальному компасу», где стрелка имела форму «философского меркурия», вызвали немало веселья у современных историков. Однако Лейбниц, который не только упоминает, но и цитирует Джона Ди в своей «Монадологии», полемизирует с ним весьма серьезно.

Джон Ди не мог принять того, что было совершенно ясно Фризиусу и Меркатору, а затем Галилею, Декарту и Лейбницу, а именно необходимости создания аналитической геометрии, единой системы измерения и общей мировой оси. Его трактовка Эвклида поражает исступленным платонизмом: он воспринимает прямую линию, треугольник и окружность как результат взаимодействия мира чистых идей с «невидимым зодиаком» и отказывается признать отвлеченность и объективность времени и пространства. Нет. Влияние звезды микрокосма и притяжение «внутренней луны» обусловливают зарождающуюся функциональность «диона» — таинственного координатора беспредельно расширяющегося индивидуального восприятия: время, пространство, данные «органов чувств», объемы, дистанции меняются в своих качествах и транспозициях.

Но каким образом, если учесть герметичность такого процесса, человек обретает новую ориентацию во внешнем мире? Вспомним слова королевы Елизаветы, обращенные к герою романа: «Ночью ты, умудренный знанием, наблюдаешь звезды небесные над крышей своего дома и не ведаешь, что путь к ним проходит через их подобие, кое сокрыто в Тебе самом».

Индивидуальный меридиан, пересекая «внутреннюю луну» и «звезду микрокосма» (карбункул в романе), указывает на ту звезду в макрокосме, которая непосредственно влияет на индивида. В ситуации романа меридиан проходит через Джона Ди и барона Мюллера, через Мортлейк

и Эльзбетштейн. Пересекает ли он созвездие Короны? В книге Джона Ди сказано так: *«Тайная монада избегает мира, свободно пребывая в нем. Идеальность сфероида, зеркальность оболочки позволяет ей обретать любые формы и образы. Таковы свойства орбиты треугольника. Таков триумф внутренней луны»*[31]. Индивидуальный меридиан придает реальность понятию «дух-душа-тело», организует человеческий микрокосм и наконец-то верифицирует деятельность во внешнем мире. Липотин верно говорит, что внешнее действие без внутреннего есть практика «красной магии», возбуждающая гибельный огонь. Наличие индивидуального меридиана помогло бы барону Мюллеру критически отнестись к совету в принципе сомнительного Липотина касательно практики вайроли-тантра. Но для этого надо иметь представление о полюсе и знать, где находится НОРД:

Это понятие не только географическое, но и вообще экзистенциальное. Холод, снег, ночь, скудная растительность, миражи, ледовая феерия, северное сияние вызывают вполне определенные ассоциации с молчаливостью, мужеством, одиночеством, аскезой, богатым и специфическим воображением. Индивидуальный меридиан или осевая линия микрокосма в психологическом плане равным образом предполагает хладнокровие, собранность, сосредоточенность и т. п. Это общечеловеческая проблема: для всякого здравомыслящего субъекта путь во Флориду всегда почему-то идет через Северный полюс — необходимо преодолеть «северные» лишения, чтобы, так сказать, попасть на курортный «юг».

В мистической традиции север — и путь и цель. Это царство natura naturans (природы творящей), в отличие от юга — царства natura naturata (природы сотворенной). Данную мысль можно отыскать и в греко-латинских и в иудео-христианских источниках. Согласно каббале, древо жизни находится на севере парадиза, а древо познания — на юге. Аналогична географическая ситуация Палестины, вытянутой точно по линии север — юг: на севере — гора Гермон, на юге — Мертвое море. Следовательно, север — путь вперед и вверх — означает и символизирует вероятное направление мужской, рыцарской инициации. В «Парсифале» Робера де Борона рыцарь

спрашивает у «бородатого отшельника», где искать священный Грааль. «На севере», — отвечает отшельник. — «А где север?» Отшельник молчит: то ли не желает разговаривать с глупцом, то ли дает понять, что это сугубо личное дело рыцаря. Действительно: если предположить, что «параллель», линия восток — запад, нам дана в силу манифестации, то касательно меридиана этого сказать нельзя. Когда мы так или иначе решаем задачу жизненной ориентации, то почти всегда пользуемся нам предложенным меридианом, который не совпадает с меридианом индивидуальным: это означает, что мы почти всегда движемся в неверном направлении, не зная предначертанности своей судьбы. Однако в любопытном случае с бароном Мюллером речь идет скорее о «родовом меридиане», стягивающим череду поколений, объединяющим разделенных столетиями представителей рода в единого, вневременного «истинного человека». И все же в общей полифонии романа нордические устремления Джона Ди являются одной из предпочтительных тем.

В шестнадцатом веке планета еще не радовала одних и не печалила других своей привычностью и шарообразной законченностью, поскольку путешествие Магеллана, по мнению многих авторитетных мыслителей того времени, не доказывало ничего. Да, можно обогнуть Землю, направляясь на запад, но ведь этого никто не свершил, двигаясь к северу или югу, где земля неопределенно расширяется в виде песочных часов, судя по греческим и арабским картам. И таких людей, как Арне Сакнюссем, Олаус Магнус и Джон Ди, интересовало не проблематичное наличие новых материков, структурно адекватных Европе или Африке, но вероятное качественное изменение мирового пейзажа. Знаменитый исландский алхимик пятнадцатого века Арне Сакнюссем, воспетый Жюлем Верном в «Путешествии к центру Земли», оставил несколько работ, посвященных магической географии севера. До нынешней эпохи дошло только несколько фрагментов его сожженных на костре книг. Джон Ди, весьма вероятно, знал больше. Вот любопытные строки из сочинения «Туле и другие места»: *«Где искать Туле? Всюду и нигде. Или ты думаешь, что выход из подземелья, скованного демоническими звездами, ты отыщешь с помощью меча и компаса?... Ты проплывешь проливом Норт-Минч, и потом копье Скаффинов укажет путь к истинному солнцу... в гигантской ледяной горе. Дотронься острием копья, и гора рассыплется, и откроется путь к первой обитаемой земле. Дерзай и покоряй смерть»*[32]. Можно ли поместить Туле и «другие места» в пространство Гилберта — Минковского или в параллельную Вселенную современной гипотезы?

Очевидный неоплатонический акцент отрывка препятствует подобному решению: «истинное солнце» и «первая обитаемая земля» свидетельствуют о магическом понимании нордизма. Мы живем в подземелье и ведем существование более или менее призрачное — только там, на севере, в гибельных арктических льдах, есть шанс, выход на реальную жизнь. В драме немецкого романтика Захариаса Вернера «Гиперборея», отражающей подлинное событие — северный поход тевтонских рыцарей, — великий магистр Ульрих фон Юнгинген произносит следующие слова:

«Наш путь во льдах!
Полночное светило
Нам озарит цветущий материк».

Согласно магическому воззрению, за крайним арктическим барьером лежат неведомые страны, где жизненные процессы развиваются гораздо энергичней, нежели в нашей земной глуши. Много подтверждений тому содержится в «романах круглого стола», особенно в «Парсифале» Робера де Борона. Этот поэт называет сине-золотую звезду Арктур «животворным солнцем Гелиодеи», «новым полюсом», на которое указывает магическое копье. Далее он так рассказывает о Гелиодее: это необъятный материк, и путь к нему знают мореплаватели Туле: *«Корабль останавливается посреди океана, и даже ураган не в силах сдвинуть его. Сушу образуют застывшие сапфировые волны — там растут прозрачные деревья, плоды коих нет нужды срывать, ибо аромат утоляет жажду и насыщает»*[33]. Подобные рассуждения, напоминающие сказки «Тысячи и одной ночи», в общем-то вполне уместны в средневековом эпосе. Однако некоторые рекомендации исторического Джона Ди ничуть не уступают им в дерзкой фантастич-

ности. В инструкции капитану Девису можно прочесть следующий изумительный пассаж: *«Земля — двойная звезда, и открытие северо-западного прохода даст возможность приблизиться к берегам новой Америки, которую мы назовем Вирджинией»*[34]. Естественно, в честь обожаемой Элизабет, королевы Бесс. Еще при жизни ученого-картографа и патриота сие пожелание исполнилось, но как! Английские колонисты, высадившиеся в 1607 году на американский берег, назвали будущий штат... Виргинией. Почему же Джон Ди потерпел неудачу в своей трансарктической авантюре? Всему виной, на наш взгляд, магическое ОРУЖИЕ:

Легко заметить, что все авторы, трактующие проблему эзотерического вояжа на север, в той или иной связи упоминают этот таинственный объект. Магическое оружие одарено собственной волей и собственной судьбой. Оно концентрирует мощную сверхъестественную энергию, которая позволяет владельцу избавиться от всех подлунных аттракций. Этот солнечно-звездный рыцарский атрибут кроме «сверхпрочности» и «непобедимости» обладает важными магическими свойствами — он верифицирует судьбу героя и утверждает подлинную жизненную задачу. Магическое копье, уточняя индивидуальный меридиан, является истинным компасом, указывающим полюс и главное направление поиска. Это «подлинная прямая линия», метафизическим обоснованием которой занимался Джон Ди: *«Не утруждайте глаз бесполезным созерцанием геометрических фигур. Поймите сначала, что для вашей жизни означает «вершина», «основание», «прямая». Только аподесию, соединяющую полюса микро- и макрокосма, можно назвать прямой линией. Все остальные — частные случаи кривых»*[35]. Магическое оружие является инструментом метафорической трансформации индивида, изменяющим параметры восприятия внешнего и внутреннего миров. Но в отличие от «угольного кристалла» или «токсичных дымов», играющих довольно аналогичную роль, копье Хоэла Дата реализует родовую и орденскую инициацию, мотивируя сознательную свободу... перемещений. Однако Майринк весьма усложнил ситуацию: в романе речь идет не просто о магическом оружии, дарованном странствующему рыцарю — здесь присутствует объект;

имеющий отношение к трансцендентальной мировой оси и тайному братству, контролирующему, в каком-то плане, судьбы данного человечества. Джон Ди, утративший драгоценную семейную реликвию, поставил на грань катастрофы не только себя, но и весь свой род — лишь чудодейственное вмешательство адепта (Гарднера-Гертнера) спасает ситуацию. Джона Ди погубили страсти и честолюбие, ибо, решив завладеть и земным королевством, и короной Ангелланда, он раздвоился в путях своих. Он так и не уразумел, что в его жизни означает «вершина» и «основание». Его потомок — барон Мюллер — оказался в куда более выгодном положении: для одинокого любителя старины скучный, массовый, истероидный двадцатый век уже не мог представлять ни малейшего интереса. И надо отдать должное его мужеству и цельности натуры, так как он, в отличие от блистательного предка, никогда не ассоциировал свой «архетип королевы» с женщиной от мира сего.

Есть еще один любопытный аспект в сложной истории наконечника копья — имеется в виду страстное желание лунной богини и ее жрицы Асайи завладеть им любой ценой. Барону Мюллеру предлагается жестокий выбор: «белая королева» или Черная Исаис, единство или хаотическая декомпозиция, север или юг. Наконечник копья, или кинжал, или компасная стрела, направленная к Афродите-Урании, — его единственный шанс в борьбе с высасывающей и растворяющей смертью. Визит барона Мюллера на виллу Асайи — в мифологическом смысле чрезвычайно опасное путешествие героя в лунно-вампирическое средоточие смерти, критический момент испытания. Его ориентации помогает только «судовой журнал» Джона Ди и воспоминание о Яне — посланнице «королевы». Друзей и союзников нет и быть не может, поскольку мужчины подлунного мира — «более или менее привидения», рабы «великой матери», инструменты ее агрессии. Мрачным напоминанием о возможной судьбе маячит подобие Джона Роджера. И вот коллекция Асайи — музей трофеев лунной богини, кладбище самых дерзновенных амбиций, где боевой топор Карла Великого соседствует с копьем центуриона Лонгина — величайшей целью рыцарского поиска в мечте о Граале.

Все это — внешние атрибуты внутренней драмы. Как самый обыкновенный мужчина, тяготеющий к «югу» эротического наслаждения, барон Мюллер не в силах победить Асайю. И здесь искушенный в тибетских таинствах Липотин советует ему обратиться к практике, известной под названием ТАНТРА.

Бартлет Грин и Маске — Липотин выступают в данном контексте «активными подданными великой матери», выражаясь языком глубинной психологии. Они представляют серьезную «мужскую угрозу» стремлениям неофита, которую Эрих Нойманн — последователь Юнга — характеризует следующим образом: *«Угрожающее «мужское» не столько растворяет сознание, сколько способствует его ложной фиксации. Это принцип, тормозящий развитие «я», деструктивное орудие матриархата, призванное интенсифицировать волю к регрессии и самоуничтожению»*[36]. Миссия Липотина заключается в контаминации возможной истины. Высказывая дразнящую полуправду, он пытается рассеять проблему и зафиксировать сознание героя на заведомо недоступной цели.

Юлиус Эвола в предисловии к итальянскому изданию романа счел необходимым упрекнуть Густава Майринка в поверхностном знании тантризма, что имеет определенный резон. В двадцатые годы европейцы представляли тантризм весьма смутно и фантастично. Только после перевода классических текстов и появления книг Авалона, Даньелу, Элиаде и самого Эволы панорама экзотического учения чуть-чуть прояснилась, но чисто информативно. Однако надо учитывать, что Липотин намеренно вводит в заблуждение барона Мюллера, апеллируя к нелепым европейским мнениям о тантра-йоге как о сугубо эротической практике «освобождения» от беспокойного магнетизма женского присутствия. Тантризму, впрочем, как и любому «тайному знанию», нельзя научиться по книгам или по квалифицированным советам эрудита-европейца. Практика, основанная на подобных источниках, безусловно, подталкивает любознательного «йога» к регрессии и даже к самоуничтожению. Конечно, в Европе много занимались эротической магией — достаточно вспомнить гностиков, катаров, трубадуров, адамитов и т. д. Конечно, существуют известные аналогии между западными и восточными воззрениями на эту тему, но

проводить их следует с осторожностью, имея в виду кардинально различный экзистенциальный опыт. И уж совсем сомнительно находить конкретные соответствия в тантризме и алхимии по примеру Сержа Ютена и Юлиуса Эволы.

Для индуса или китайца женщина — создание естественное и позитивное. «Раджас» — обозначающее специфически женское в женщине — окружено солнечным символизмом в отличие от мужского, лунного «бинду». Совершенно иная ориентация. Для европейца женщина — существо весьма фантомальное: она — «Делия — объект недоступной добродетели», или вакханка, или «товарищ по работе», или просто свинья. Если для человека Востока спокойное отношение к женщине и прочим прельстительным вещам есть предварительное условие мистической практики, то европеец или американец зачастую видит в такой практике путь к освобождению от «мирской суеты».

Неофит, постигший науку концентрации и медитации, уподобляет себя растению, дабы «жизненный сок», поднявшись от основания позвоночного столба до темени, побудил к расцвету «тысячелепестковый лотос». Процесс чрезвычайно опасен, так как дисгармоничное соединение «раджас» и «бинду» — красной и белой составляющих субстанций — в лучшем случае кончается безумием. Остановка сублимации «жизненного сока» на второй или третьей чакре, учитывая необычайную энергетику действа, может вызвать буквальное воспламенение. Гнозис, спагирия и тантра, отмеченные определенным сходством метафизической цели, разнятся в способах ее достижения. Поэтому «тантрическая» трактовка гностической мысли об «остановке течения Иордана» не выдерживает критики. Барон Мюллер, скорей всего, интерпретировал метод «дистилляции спермы» в туманно автоэротическом плане и вместо того, чтобы избавиться от суккуба, лишь интенсифицировал напряженность его присутствия. Но кто такой барон Мюллер, в конце концов? Несколько слов о проблеме романического «Я»:

Существует предположение, что личное местоимение в романе относится к самому Густаву Майринку, который каким-то образом прочитал неизвестные рукописи Джона Ди. Исключать такую возможность нельзя, хотя это и

маловероятно. И если людям, близко знавшим Майринка, некоторые особенности барона Мюллера показались знакомыми, то это обычное дело. Можно ли утверждать, что и тот и другой — люди одного типа, люди... двуликие. Одно лицо у них с жадной заинтересованностью всматривается в прошлое, другое глядит с холодным безразличием в будущее. И если подобный человек реализуется Янусом-андрогином в центре квинтэссенциального зодиака, то прошлое для него станет настоящим после некоторого поворота круга. Но это мистика, вообще говоря. Сложная полифония романа допускает и позитивистское понимание. В процессе чтения мы наблюдаем постепенное превращение безобидного оригинала в безнадежного безумца. *«От Паллады до шизофрении один шаг»*, — сказал Готфрид Бенн.

История — занятие небезопасное, и каждый историк более или менее отравлен эманациями прошлого. К барону Мюллеру вполне применимы слова одного современного философа: *«История есть результат творческого усилия. Это отношение, которое познающий субъект устанавливает между прошлым и своим собственным настоящим»*[37]. Барон Мюллер демонстрирует крайний успех такого творческого усилия, добиваясь полного вытеснения собственного «я» чужой индивидуальностью. С позиции платонического анамнезиса ничего не может быть проще: он «вспомнил себя», изучая английские дневники. С точки зрения психиатрии тоже все просто: барон Мюллер — интроверт, невропат и эскапист, предпочитающий параноидальные решения жизненных уравнений. На его счет вполне можно отнести следующее высказывание: *«Невротическое «я» вообще исключает проблему единства. В дуализме «я — другой», в двойном регистре свершается постоянная театральность его бытия»*[38]. Однако любая концепция, взывающая к воспитанию «я» или сожалеющая о распаде «я», ничего не говорит о сути предмета. Это самое «я» перестало быть фантомом субъективного идеализма и превратилось в среднестатистическое пугало. Это скорее состояние, а не конкретная данность, краткое перемирие в борьбе социального суперэго и внесознательного «оно», «комплекс среди прочих комплексов», по определению К. Г. Юнга. Мы, естественно, грезим о гармоничной, более или менее

постоянной структуре и грезу о гипотетической реализации называем «я». Дразнит ли нас пустая грамматическая форма? Или искателю обещано стать гражданином воздушного замка?

Например, Эльзбетштейна...

1995

Примечания

(1) Welt und Wort, 1968, № 36.
(2) Thrithemius J. Steganografia, 1, гл. 15
(3) Ludenfalk, S. H. Die himmlische und hermetische Perle, 1742, стр. 83.
(4) A Frue and Faithful Relation of what passed for many Years between Dr. John Dee... and some Spirits, 1659.
(5) Sharlotte Fellsmith. John Dee, 1909.
(6) French, Peter J. John Dee. The World of Elizabethan Magus, 1972.
(7) Evans R. J. W. Rudolf II and his World, 1975, p. 202-210.
(8) De la Grande Pierre des Anciens Sages, 1645, p. 31.
(9) Bibliotheque des Philosophes Chimiques, 4, 1678, p. 210.
(10) Practica lionis viridis, 1619, p. 74.
(11) Quispel L. Gnosis als Weltreligion, 1951, s. 415.
(12) Vries J. Keltische Religion, 1961, s.50.
(13) Bovillus C. De sapiente, 1509, p. 62.
(14) Theatrum Chemicum, 1659, p. 97.
(15) Rosarium Philosophorum, 1660, p. 11.
(16) Jonas H. The Gnostic religion, 1958, v. 2, p. 306.
(17) Cadet Gassiocourt. L'Hermetisme dans 1'art heraldique, 1929, p. 9.
(18) Bachelard G. La poetique de la reverie, 1952, p. 160.
(19) D. W. Waters. The Art Navigation in Tudor and Stuart England, 1932, II.
(20) Rudd F. Evclid's Elements of Geometry, 1651, p. 39.
(21) Calder J. R.. F. John Dee, studied as an English Neoplatonist, 1972, p. 5.
(22) Цит. в: Hapgood C. M. Maps ancient sea-kings, 1966, p. 413.
(23) Limojon de Saint-Didier. Der hermetische Triumph, 1629, p. 118.
(24) Yates F. A. Giordano Bruno and hermetic tradition, 1964, 14.
(25) Kircher A. Oedipus Aegiptiacus, 1652, p. 568.
(26) Paracels. Opera, 1658, b. 2, s. 649.
(27) Jonas H. The Gnostic religion, v. I, 1958, p. 197.
(28) Calder J. R. F. John Dee, studied as an English Neoplatonist, 1972, p. 84.
(29) Iversen E. The Myth of Egypt and its hieroglyph, 1950, p. 253.

(30) Johnson F. R. Astronomical Fhought in Renaissance England, 1938, p. 303.
(31) John Dee. Monas Hierogliphica, Ambix 12, p. 164.
(32) Цит. по: Viatte A. Les sources occultes de romantisme, 1949, v. 2, p 307.
(33) Meyer R. Der Graal und seine Huter, 1958, s. 99-100.
(34) Waters D. W. The Art Navigations in Tudor and Stuart England, 1932, p 404.
(35) Calder J. R. F. John Dee. Studied as an English Neoplatonist, 1972, p. 188.
(36) Neumann Erich. Ursprunggeschichte des Bewusstseins, 1975, S. 153.
(37) Marrou H. J. De la connaissance historique, 1959, p. 51.
(38) Ey Henry. La conscience, 1968, p. 274.

Жан Рэй: поиск Черной Метафоры

Литературная критика — занятие неблагодарное, и ее необычайное распространение в наше время — еще одно свидетельство кризиса современного переживания. Ассимиляция, систематизация литературы, ярлыки оценки, реклама — все это вполне соответствует всеядному характеру цивилизации третьего сословия и «рыночному» восприятию искусства. Речь идет не о замечательных мастерах критицизма, которые, обладая немалым творческим потенциалом, создают литературоведческие и эссеистические артефакты, но о поденщиках литературной индустрии, штампующих гениев, великих писателей и прочих чемпионов беллетристики. О них долго говорить не стоит, но следует сказать пару

слов о традиционной науке о литературе. Проблематичность ее аргументации и методики стала очевидна не вчера: разделение литературного процесса на «школы и направления», напоминающие «отряды и виды» зоологии, констатация влияния писателя и влияния на писателя — все это создает «общую картину», в которой никак не присутствует уникальность той или иной творческой парадигмы. Феноменологическая критика и структурный анализ в силу своей крайней специфики не годятся для репрезентации автора «широкому читателю». Впрочем, что такое «широкий читатель»? Это выражение, рожденное в тумане демагогических мозгов, разгадать невозможно, так как любой текст подразумевает избранного читателя, исключая надписи на стенах и лозунги, кои направлены просто в космическое ничто. Поэтому удобнее всего, даже рискуя навлечь странный упрек в субъективизме, поразмыслить над книгой вместе с воображаемым читателем, изложить свободные впечатления вне всякой дидактики и поучения.

Реймон Жан Мари де Кремер (1887—1964), известный как Жан Рей, прославил бельгийскую литературу и можно с большим вероятием сказать, что после Мориса Метерлинка никто из бельгийских авторов не стяжал столь широкого интернационального признания. В отличии от других классиков черной фантастики — Лавкрафта, Майринка и Эверса — Жан Рей прожил бурную, опасную, таинственную жизнь. По его собственным словам. До сих пор друзья и биографы не нашли достоверных подтверждений ослепительной фактологии его бытия. Дважды простреленный, он сто раз рисковал жизнью, переплывая Атлантику на своей шхуне и доставляя контрабанду в Америку, стонущую под игом сухого закона: умирал от голода и жажды в австралийских джунглях, увлекался поножовщиной в наркомановых кварталах Шанхая: обменивал виски на жемчуг и жемчуг на виски в Полинезии: работал... укротителем львов. Злые правдолюбцы утверждали, что эти легенды объясняются агрессивным воображением авантюристически настроенного буржуа, и что после годовой отсидки в тюрьме за какие-то финансовые проказы, Жан Рей много лет самым обыкновенным и добровольным образом просидел в библиотеках родного города Гента. Что

можно сказать? Уважаемые люди подтвердили наличие пулевых шрамов на груди, его друг — писатель Томас Оуэн удостоверил мастерское обращение с парусной яхтой. Вот и все доказательства. Он любил рассказывать о своих похождениях и когда его ловили на противоречиях, неизменно отвечал: «Жан Рей есть Жан Рей. С ним никогда не знаешь...» Замечательная эрудиция и довольно приличное количество написанных книг вызывали сомнения в подлинности интенсивно-опасной жизни. Во-первых, когда? Во-вторых, Зачем? На второй вопрос Жан Рей отвечал с пиратской прямотой: для денег, только для денег. Весьма не любил разговаривать о своем творчестве, но, как вспоминает Пьер Пирар, *«...ему нравилось, когда говорили о его готическом лице, жестоких глазах, губах инквизитора или о его каменном сердце. Он любил гипотезы о своем таинственном прошлом, а когда его называли пиратом, он был просто в восторге»*[1]. Его отличала несравненная отвага и трогательная любовь к виски — именно любовь, а не беспрерывная жажда обладания. Лжец, мистификатор, бутлегер, авантюрист южных морей, блистательный сочинитель, феноменальный изобретатель сюжетов, человек с дурной репутацией, кто он — Жан Рей? Кто он — на самом деле. Замечательное выражение, анализу которого мы и хотим посвятить последующий текст.

* * *

В предисловии к «Книге Фантомов», скромно подписанном «издатели», можно прочесть такие слова: «В этом веке только двое или трое смогли создать все свои книги на едином черном дыхании. Один из них — бельгиец Жан Рей». Сказано справедливо и со знанием материала, особенно если учесть, что, «издатели» — псевдоним интересующего нас автора. Черное дыхание можно уподобить «черной пневме» — тайной и решающей магической субстанции, которую искали алхимики и спагиристы. Это искусственно найденый стимулятор, провоцирующий жизнь т.н. «мертвого объекта» или интенсифицирующий активность живого организма. Найти его чрезвычайно трудно и остается только удивляться быстрому успеху дяди Квансиуса. («Рука Гетца фон Берлихингена»). Гипотетическое существование «черной пневмы» позволяет

подвергнуть такие понятия как «жизнь» и «реальность» серьезной редакции и, равным образом, позволяет изменить воззрения на фантастику вообще и на фантастическую литературу в частности.

Авторы статей и книг о фантастической литературе рассматривают оную как результат свободной сюжетной инвенции и сознательного смещения натуральных акцентов в некую беспочвенность, разреженность, хаотизм. Это всегда насилие над реальностью, бегство от реальности, более или менее криминальное действо: *«Автор фантастического романа пытается компенсировать скудную, нищую реальность роскошью воображаемого континуума»*[2]. Легислатура воспринимаемого мира полагается незыблемой, непосредственная данность сознания — первичной. Наш мир «на самом деле» стабилен, предсказуем, его законы тождественны для всех. Поэтому достигнуть эффекта «истинного страха», что является одной из целей фантастики, в условиях относительно понятного континуума невозможно — так считают известные критики Роже Кайюа и Цветан Тодоров. В силу закона референции незнакомую ситуацию можно всегда соотнести с другой, понятной ситуацией. Опасность и угрозы привычной сферы обитания всегда порождают однозначный террор, но отнюдь не более сложное и куда более загадочное чувство хоррора — истинного страха. Возбудителей подобного чувства необходимо поместить либо в потустороннее («Последний гость»), либо в область экзотическую и труднодоступную («Кузен Пассеру»), либо в параллельную вселенную («Переулок св. Берегонны»). Только в месте разрыва универсальной когерентности или всеобщей взаимосвязи может просочиться неведомый, нездешний холод.

Эту вполне позитивистскую концепцию способен разделить психиатр или полицейский, но не автор фантастического произведения. Явно или скрыто критицизм такого рода основан на известном положении Фрейда о «компенсации»: писатель в силу тех или иных причин (болезненная интроверсия, разные психические девиации и т.п.) не способен принять и завоевать объективные, реальные ценности внешнего мира и, следовательно, ему ничего не остается, как, повинуясь инстинкту самосохранения, компенсировать неестественный вакуум воображаемым приоритетом. В данном случае, нас занимает лишь метафизический аспект проблемы. Допустим, видимый мир реально существует, но это еще не означает, что должно ему приписывать осевой и централизованный характер, а его ценности полагать фундаментальными. Совсем напротив: все более и более ощущается хрупкость и транзитность «лучшего из возможных миров», эфемерность любой точки опоры. Можно ли это назвать «реальностью» с необходимой атрибутикой постоянства и закономерности? Если же планетарная структура подвержена энтропии, в лучшем случае, это можно назвать «пока еще реальностью».

Греческий поэт Каллимах поведал такую историю: однажды Аполлон заметил двух змей, истощающих силы в беспрерывной, уродливой борьбе. Вырванные при этом куски мяса превращались в аналогичных змей и они тут же принимались за аналогичное занятие. Аполлон поразился убогой жизни земных тварей и бросил золотой жезл: змеи обвились вокруг жезла — так родился феникс. Один из вариантов мифа о кадуцее Гермеса. Миф до крайности многозначен. Две змеи: мужчина и женщина, мужское и женское начало в человеке, душа и тело, человек и его окружение и т.п. Вывод Каллимаха: «солнечный бог обратил призраков в светлую явь» («Четвертый гимн Аполлону»).

Следовательно, божественное вмешательство есть непременное условие возникновения «реальности», и существа, лишенные подобного контакта, не могут называться реальными. Возразят: здесь мифическая гипотеза, а мы живем в интерчеловеческом пространстве, доступном восприятию, исследованию, исчислению. Но почему эту естественность все более пронизывают зловещие образы и метафоры и почему — сознательно или нет — для ее характеристики все более употребляются инфернальные притчи и параболы? Сизиф, Данаиды, Окнос, вечно сплетающий тростниковый канат, который вечно расплетает идущая следом ослица — излюбленные символы человеческих занятий в абсурдной вселенной. Ни малейшего понятия о рае, как сосредоточии живой жизни, зато сколько угодно представлений об адской бесконечности и мучительной эскалации кошмара. В ирландском эпосе «Путешествие св. Брандана в ад» герой после блужданий

в пещерах и лабиринтах попадает в бескрайнее пространство, где его взору открывается следующая картина: вокруг демонов кружатся души грешников: стараясь избавиться от окровавленной пасти, они пытаются, так сказать, вырваться со своей орбиты и тут же втягиваются в сферу другого демона. Достойная иллюстрация к новым теориям звездных систем, «кротовых нор» и «туннелей» пространственно-временного континуума.

Парацельс различает «божественный археос», который синонимичен энергии, форме и закономерности, от «черной пневмы», не дающей самодостаточную жизнь, но провоцирующей возможность экзистенции любого объекта путем его автодеструкции. Уничтожаясь, объект активизируется в уничтожение иного. Так Теодюль Нотт из рассказа «Великий Ноктюрн» прожил всю свою жизнь за один день, но, оживленный черной пневмой Теграта, обречен влачить спровоцированное существование долгие годы, вынужденный убивать, хочет он того или нет. Лишенный «божественного археоса» объект необходимо и первично агрессивен. Примитивный, основной язык подобного космоса — язык угрозы и насилия, сколько бы не туманила его лексика дружбы, эротизма, патриотизма и т.п. Это единственный язык, однозначно понятный всем без исключения обитателям космоса: даже камни, по мнению геологов и ювелиров, меняют свой колорит, предчувствуя угрозу. И если это так, а есть определенные основания для подобного утверждения, то, полемизируя с вышеупомянутыми критиками, резонно предположить, что страх есть не просто эмоция среди других, но фундаментальная категория бытия. Следовательно, экзистенциональный смысл заключается не в преодолении страха, что нелепо и наивно, а в погружении, вхождении, попытке понимания этого сложнейшего явления. Когда человек боится, стесняется своего страха, опасаясь смехотворных обвинений в трусости, он покидает темную, запутанную тропинку самопознания и выходит на торную дорогу массового идиотизма и лицемерия. Открыться своему страху, признать себя существом агрессивным и жестоким, заброшенным в мир так называемого зла, то есть в космос беспощадных случайностей, контракций и репульсий, стряхнуть морок лживой «позитивной этики», значит открыться... ирреальности собственного бытия.

Так как жизнь не изначальная данность, жизнь есть гипотеза или, в лучшем варианте, труднодостижимая цель. И пока цель не достигнута, мы только игрушки эмоциональных спадов и напряжений, чью функциональность менее всего способен контролировать разум головного мозга — явление среди явлений, набор интерчеловеческих банальностей и предрассудков. По своей пассивной и рефлективной природе он лишь фиктивный координатор, вечно неспокойное зеркало. В отличии от сознания, любая эмоция обладает специфической энергией и активной логикой. Если мы, разлюбив кого-нибудь, говорим: «это было наваждение», мы рассуждаем ошибочно: только наша эмоция придает эффект реальности принципиальному наваждению окружающего.

Такого рода предположения необходимо иметь в виду при анализе фантастической литературы вообще и произведений Жана Рея в частности. Один из лучших его интерпретаторов — Жак ван Герп любопытно рассуждает об онтологии кошмара: *«В этой вселенной единственные гиды — интуиция и страх. Разум — грубый инструмент, помогающий гибнуть, но не спастись. Это вселенная вещей, которые днем зреют к отмщению и пробуждаются ночью: картина, статуя, настенные часы, кольцо, отрезанная рука»*[3]. Почему они «зреют к отмщению»? Потому что созданы насилием и насыщены его энергетикой. Страх разрывает привычную сеть рацио, высвобождая бунтующую конкретность: угловатая тень шторы набрасывается на рояль, истекающий черной кровью, из которого поднимается белозубый и чудовищный негр... восприятие обостряется, обнажая демоническую суть вещей, координаты расходятся бешеной кривизной, так как пропадает полюс прагматический равнозначности объектов. И потом наблюдатель, если не погибает и не сходит с ума, удивленно поглядывает на дежурную обыденность вещей, почему-то приписывая себе, а не им, свободную волю к сумасшествию. Только репрессивно рацио может установить свой диктат и подчинить мир своему призрачному господству — иначе раскованное воображение рассеет с трудом цивилизованное «я» в пространстве чуждых и агрессивных сущностей. Но в этой гибельной авантюре скрыт уникальный шанс, о котором упоминает Жан Рей в предисловии к рассказам Томаса

Оуэна: *«Страх имеет божественное происхождение. Без чувства страха вы не найдете в гипергеометрических пространствах Богов и Духов. Если страх только вызывает дурноту и не оставляет на ваших губах привкус огненного вина и не пробуждает трепета ошеломляющей радости или тревожной благодарности — не открывайте этой черной книги чудес»*.

* * *

Экспрессивная цитата, наподобие некоторых фрагментов Новалиса, оставляет впечатление загадочности. Насчет «привкуса огненного вина» можно более или менее понять, но почему именно страх поможет отыскать Богов и Духов «в гипергеометрических пространствах»? Если страх лишь способствует познанию кошмарных спектров олимпийских богов («Мальпертюи») или духов, населяющих переулок св. Берегонны, то как Жан Рей надеется выбраться из абсолютной глубины бездны? Или здесь имеется в виду преоборение «стража порога» и путь эзотерического посвящения? Фантастическая литература предполагает метафизическое усилие и каждый автор сознательно или невольно комментирует ту или иную традицию.

Согласно известной концепции Аристотеля целое больше составляющих частей. Можно ли рассматривать мироздание как нечто целое?

Безусловно, поскольку иначе понятие «реальность», равно как понятие «телеология», «термодинамика», «энтропия», «прогресс», теряет всякий смысл. Но неучтенная, иррациональная доля столь же безусловно определяет непостижимую судьбу аристотелевского целого. Если назвать эту «неучтенность» божественным провидением или философским камнем, мы получим возможность энтелехии и «тела квинтэссенции» в эзотерической доктрине, утопию, прогресс и гуманизм в социологии и литературе. Если же представить неведомую разуму часть «катализатором распада» — нас ожидает дистопия, ядовитая и поглощающая аморфность и кошмарные сюрпризы тотальной энтропии. Совершенно очевидно, что последнее является идеологической прерогативой черной фантастики.

Когда Жан Рей писал о том, что кроме него только двое или трое сумели создать свои книги «на едином черном дыхании», он, скорее всего, имел в виду Лавкрафта, Майринка и Эверса. С метафизической точки зрения и Густав Майринк и Ганс Гейнц Эверс вполне традиционные авторы, так как несмотря на необычайную сюжетную и психологическую разветвленность, они в принципе признают идеи сотворенности мира и аристотелевского целого, то есть первичность креативной мифологемы. У Лавкрафта все обстоит иначе. По его мнению, человек вынужден признать вселенную организмом или механизмом, дабы утвердить свой наивный антропоцентризм, хотя ни малейших оснований для этого нет. В безличном мировом хаосе «черная пневма» динамизирует объекты энергией распада и диссолюции — это, в свою очередь, провоцирует модус вивенди — убийство и пожирание. Количественное и качественное разнообразие данных процессов называется бытием. Любовь, доброта, благоразумие, преданность — только боевые приемы, засады, камуфляж стихийно агрессивной твари... Таково «на самом деле» кредо Лавкрафта, устраняющего амбивалентность жизни и смерти, реальности и мечты, «живого человека» и призрака, поскольку в режиме диссолюции и натуральной метаморфозы логика теряет дистрибутивные функции: язык и другие знаковые системы уничтожают и уничтожаются в общей, вечной и беспощадной борьбе.

Жан Рей не столь категоричен, хотя подобные тенденции весьма ощутимы в его произведениях. Жизнь понимается как цепная реакция убийств в рассказе «Мистер Глесс меняет курс». В рассказе «Кузен Пассеру» автодеструкция проявляется неутомимой жаждой наживы: Жизнь Пассеру — активизированное гниение, серия кошмаров, которые, насколько можно судить, отнюдь не кончаются со смертью. Человеческое существование уже не расценивается в периодической смене рождения, расцвета и увядания, это сугубое увядание, коррозия, гниение: *«Возможно, жизнь на этой ничтожной земле — только результат гниения, разложения. Все вокруг и мы сами — только симптомы порчи, изъедающей дурной плод. Смысл вселенной не поддается усилиям нашего мозга. Мы, возможно, бациллы, вибрионы в хаотическом звездном кошмаре»*. («Святой Иуда из ночи»). Но как назвать односторонний процесс, энтропию в себе, лишенную дихотомического противостояния? Нонсенс. Да.

Но если мы не можем представить однородной, вечной, гармонической структуры, а совершенно очевидно, что не можем, значит нонсенс и бессмыслица необходимо входят не только в любую теорию познания, но и вообще в любую композицию. Коррозия системы объясняется, прежде всего, внутренним диссонансом, присущим ей изначально: к примеру, неразрешимый интервал «тритон» — музыкальный дьявол, — в конце концов, разрушил понятие о классической гармонии.

В фантастической литературе «неучтенная доля» или «иррациональная составляющая» играет примерно такую же роль, как запретная комната в «Синей бороде». Вокруг нее концентрируется сюжетная линия и напряженное любопытство героев. Вспомним каюту школьного учителя в «Майенской псалтыри», аппартаменты капитана Судана в «Великом Ноктюрне», переулок св. Берегонны в одноименном рассказе. Естественно, подобное «помещение», находится ли оно здесь или в пространстве другого измерения, определяет трагическую судьбу героя, ибо автор фантастического текста может выдумать что угодно, кроме счастливого конца. Но интересно другое: довольно часто это место имеет прямое или косвенное отношение к происхождению героя. Обитатель апартаментов — отец Теодюля Нотта, зловещая старуха из переулка — бабушка Архипетра. Обобщая ситуацию, можно заключить, что «иррациональная составляющая» в тех или иных случаях может послужить причиной манифестации целого: значит «запретная комната» не просто произвольно выбранное помещение, но центр дома, причина или повод его построения. Следовательно, наше мнение о целесообразности не имеет, в принципе, никакого отношения к дому. Равным образом, наша жизнь и текущее размышление о ней не совпадают и не пересекаются.

Но в свою очередь «иррациональная составляющая» является частью какого-то иного, неведомого целого. Вывод: то, что мы привыкли считать и называть системой, организмом, композицией только оговоренная или привычная условность. И «на самом деле» это кратковременное, гетерогенное соединение компонентов, постоянно тяготеющих к разладу и неведомой автономии. Это происходит на всех уровнях макро и микрокосма: тело, душа, дух истощают свои силы в беспрерывной междо-

усобице, разные члены тела истязают друг друга. Было ли такое положение сколь угодно изначальным или здесь сокрушается целенаправленный замысел, когда инфернальная агрессия упорно разъедает сотворенный мир? Первую точку зрения разделяет Лавкрафт — писатель вообще более концептуальный нежели Жан Рей, который всегда культивировал метафорическую многоликость прозы. Жану Рею присуща теплота, юмор и сочувствие, что в сочетании с не менее прочувствованным жестоким холодом аутсайда вызывает удивительный эффект. Он последовательней Лавкрафта в своем романтизме: попранное благородство, исковерканная гармония, возможно, заставляют его искренне переживать. И все-таки внутренняя логика текста ведет его к весьма аналогичным решениям. Он всегда сугубо оригинально интерпретирует даже самую традиционную тему, например, авантюру отрубленной руки. Франс Квансиус оживляет не просто руку, но железный протез: в результате ужасный обрубок, теряя всякий намек на принадлежность к человеку, превращается в отчужденный и однозначно агрессивный объект — инновацию в морфологии кошмара («Рука Гетца фон Берлихингена»).

При этом Жан Рей пытается все-таки упорядочить стихийную агрессию универсума, по крайней мере найти математическое или, вернее, псевдо-математическое объяснение, апеллируя к модной в его эпоху теории четвертого измерения. Сознание не в силах объяснить рождение, становление и функциональность целого, поскольку причина появления целого непонятна с точки зрения рацио, лучше сказать, с точки зрения традиционной математики. И на помощь приходит метагеометрия Лобачевского, пространство Минковского, концепция «мировой линии» Римана и, естественно, теория относительности. Необходимо устранить дефект сознания, многовековую косность классической стереометрии, — считает герой рассказа «Мондшайн-Дампфер»: *«Человеческого разума и теории относительности достанет, дабы распилить фундамент тридцативекового эмпиризма, открытий, экспериментов: надо расшатать эвклидов гранит»*. Если поместить «иррациональную составляющую» в четвертое измерение, можно утолить присущую человеку жажду порядка. Французский писатель Габриэль де Лотрек в ро-

мане «Месть овального портрета» (1922 г.) выдвинул идею лимитации: существа, живущие на плоскости, лимитированны первым измерением — линией, объемные (солиды) — плоскостью, а существа четвертого измерения — солидами. Далее повествуется об ужасах мира четвертого измерения. Почему? Вероятно, из соображений чисто беллетристических — кто же будет читать о социальной гармонии, царящей в чужом континууме? И правомерно ли вообще возлагать вину за бесконечные жестокости и несправедливости нашего мира на существ, выведенных в математическом инкубаторе? Нет. Ужас, внушаемый аутсайдом, не подлежит сомнению, но равно и объяснению, поскольку о нем сообщают только антенны наших интуиций. Да и можно ли найти удовлетворительное объяснение? Являл ли мир гармоническое целое, которое с недавних пор подверглось мощной инферальной атаке? Или разграничение «этого» и «потустороннего» чисто фиктивно и мир свободно пронизывается энергиями аутсайда? Или мы живем в раю и просто не понимаем нашего счастья? Риторические вопросы. Жан Рей в эпоху триумфального успеха новой физики и математики, возможно, испытывал присущий многим художественным натурам комплекс неполноценности по отношению к представителям серьезного, точного, сложного знания. Но, тем не менее, его прихотливый и нервотрепетный творческий порыв не мог не отклоняться при встречах с грубой линейностью пусть даже метагеометрического объяснения. Отсюда неубедительность наукообразных комментариев, с помощью которых герои пытаются прояснить новые экзистенциальные условия, отсюда неизбежность саркастических замечаний по этому поводу. Фантастическое пространство с центром в таверне «Альфа» привлекает нас вовсе не потому, что через него проходит «мировая линия» Римана, пересекающая главные события жизни Теодюля Нотта: его фасцинация происходит от пугающей жизненности лихорадочной грезы, от предчувствия холодной точности неведомых деталей и болезненно верной окраски воображаемой страны, которую каждый из нас либо видел во сне либо очень боялся увидеть («Великий Ноктюрн»).

Жан Рей оказался менее удачлив, нежели Лавкрафт, в попытке научного обоснования фантастической стихии. Идея вторичности воображения по отношению к реальности не имеет шансов утвердиться в мышлении принципиально образном. Если такой человек даже и признает рациональную концепцию бытия, он все равно постоянно ощущает влияние и действие множества чуждых миров на сферу, контролируемую сознанием. Это влияние подтачивает незыблемость постулатов Ньютона или Эйнштейна, оно размыкает сознание в открытую систему, где постепенно расплываются понятия объема, положения, притяжения, массы, фигуративности, ориентации. И когда Жан Рей пытается научно скоординировать ареал хищных, гипнотических сущностей, он так или иначе отдает предпочтение «спруту пространства в темпоральном мареве», то есть черной метафоре.

* * *

...туманы, дожди, ланды, дюны, зыбучие пески, вампирические болота, неведомые гавани, моря, не обозначенные на картах, мертвые корабли, сумасшедшие буссоли, тайфуны, мальстремы, подвалы, чердаки, обители бегинок с дьяволом-квартиросъемщиком, невидимые улицы, блуждающие могилы, ствол тропического дерева, оживленный разрушительной волей, обезьяны, карлики, инфернальные полишинели, пауки, стрейги, спектры, гоулы, крысы, средневековые химеры, зомби, убийцы-эктоплазмы, входящие и выходящие через зеркало...

Мир Жана Рея

Он не боится трюизмов, проходных сравнений, банальных эпитетов, так как предчувствует где-нибудь на повороте страницы созревание редкой метафоры, сумрак блекло-фиолетовых тропов. Почему банальности и проходные места? Вероятно, от скорости письма, хотя такую скорость нельзя объяснить только внелитературными причинами, например, нехваткой времени. Это проблема темперамента, исключительно сильного образного мышления. На странице, на протяженности рассказа разбросаны сосредоточия напряженности — тематический узел, вербальная пуанта, резкая обнаженность кошмара — и текст стремится к ним, стараясь быстрее пересечь композиционные препятствия и вынужден-

ные условности — грамматические или описательные. Эллиптический, иногда судорожный стиль, постоянная разбивка текстов на фрагменты, зачастую весьма прихотливая разбивка, не зависящая от тематического или эмоционального акцента, энергичный ритм, неожиданно рождающийся в какой-либо фразе и превращающий последующий период в поэму в прозе. Это не работа оператора с вербально-знаковой клавиатурой: Жан Рей чувствует живую органику слова и воспринимает язык, как всеведущее существо, с которым в лучшие минуты возможен решающий диалог.

Имена, имя, субстантив. Священное значение имени, наречение, крещение, заклятие, связь поименованного с трансцендентным носителем имени. Что все это? Где все это? Как в пятнадцатом веке произошел поворот к новой истории, так в начале двадцатого история повернула... к черной метафоре.

Мы переживаем кризис грамматических форм, выразившийся прежде всего в кризисе имени, субстантива. Иерархическая связь в конструкции предложения приобретает все более условный характер и язык становится все более открытой системой, допускающей свободную функциональность знаков. Любой член предложения может играть роль субстантива, и субстантив, в свою очередь, может быть дополнением, глаголом и даже междометием. Привычные и постоянные центры сменились псевдоцентрами, возникающими в результате столкновений, фокусировок, случайностей, катастроф. Нечто, заявляющее права на реальность и стабильность, «на самом деле» расплывается в туманное недоразумение, сновидение, фантазм. И напротив, очевидный фантом абстрактного мышления врезается в жизнь угловато и весомо. Мир сомнительных ориентаций не может быть замкнут: он сначала распадается, а затем превращается во что-то иное. Но у такого превращения нет закономерностей. Оно совершается метафорически.

Суть метафоры заключается в полной необъяснимости перехода одного в другое. Однако, есть метафора сакральная и есть метафора инфернальная. Сакральная метафора — формула посвящения. Хотя неофит и не может объяснить процесса, он, тем не менее, знает цель. Современный человек, для которого бытие потеряло

принципиальный смысл, подозревает, что после смерти возможно «что-то будет», но уверен лишь в одном — в полной необъяснимости перехода. Инфернальность подобной метафоры предполагает тайну трансформации схематически известного в совершенно неизвестное. Здесь современная фантастическая беллетристика отличается от фольклора или классики. В сказках и легендах этнос потустороннего мира приблизительно известен: колдун, к примеру, знает, что ему необходимо превратиться в ликантропа, а не в кого-нибудь еще. Ему внушено или доверено «имя», заклинание, действенный субстантив. В метафоре литературной или сакральной всегда таится сравнение, пусть сколь угодно сложное, но рождающее хотя бы иллюзию понимания. Аргумент метафоры, то есть направленность трансформативного тяготения, поддается интуитивной разгадке. Зловещее предчувствие, возникающее от первых страниц Эдгара По, переходит в мрачное понимание с появлением «маски красной смерти». Но о каком понимании может идти речь, когда условно известное, например, корысть Дэвида Хевенрока (текст Жана Рея) или творческая инициатива Эриха Цанна (текст Х.Ф. Лавкрафта) трансформируется черт знает во что, в совершенную неизвестность? Герои новой фантастики отправляются в потустороннее без компаса, без карт и путеводителей. Потому что единственные гиды — интуиция и страх.

Разумеется, ссылки на средневековых авторов куда более притягательны, чкм апелляции к Лоренцу, Риману или Эйнштейну. Но здесь надо иметь в виду два немаловажных соображения: во-первых, в каждую эпоху отношения с аутсайдом складываются по-разному, что совершенно лишает книги великих магов и мистагогов какого-либо практического значения — достаточно вспомнить критику «Большого Альберта» в рассказе «Великий Ноктюрн». И потом, прошлого в его обычном или историческом понимании вообще не существует с точки зрения новой фантастики, поскольку рациональная модель времени и пространства, уместная в интерчеловеческой практике, не имеет смысла в подобной трактовке мироздания. Есть люди, для которых войти в пространство пятнадцатого века так же просто, как Альфонсу Архипетру попасть в переулок св. Берегонны. Отсюда безразличие к скрупу-

лезному историцизму у Лавкрафта и Жана Рея: они знают о книгах под названием «Некрономикон» (Лавкрафт) или «Магический гептамерон» (Жан Рей). Это, правда, не избавляет от изучения демонологии и фольклора: писателю необходима информация и, что еще важнее, необходима корреляция внутреннего опыта. Путь к черной метафоре, то есть к бесконечным и неизведанным пейзажам аутсайда, проходит через аналогию с относительно известными состояниями и сущностями. Это позволяет уточнить «этнические особенности» потустороннего в личной ситуации смутного, изначального страха. Уточнение, конечно, весьма туманное. Замечание «вот идет негр», касающееся представителя одной из сотни африканских народностей, может считаться верхом антропологической эрудиции в сравнении с детерминацией обитателей иных миров. Как назвать сгущение черного тумана, извивающегося в неопределенно-человеческом очертании? Логика страха подсказывает Альфонсу Архипетру странное слово: «Стрейги!» Зрительный ли образ вызвал фонетическую ассоциацию? Или он вычитал слово где-нибудь? Давайте и мы почитаем: *«Стрейги (стриги) ночные духи, способные принимать очертания людей и созданных людьми предметов. Не поддаются чарам и заклинаниям, неподвластны экзорцизму. Лактанций именует их «сворой гекатовых псов». Капризные и своенравные, они могут принести богатство какому-либо избраннику, но со временем все равно замучают его и сведут с ума. Жестокость их непомерна»*[4]. Похоже ли на описание, которое дает Жан Рей? В известном смысле. Наше любопытство пробуждается, и мы хотим побольше узнать о кошмарных существах. Разве мы гарантированы от их присутствия в сновидениях или после... Если нет возможности поехать в хорошую деревню и побеседовать там с интересными людьми, откроем практически любую книгу по фольклору и поищем колоритные слова. Тьмак. Тьмаки. Что это? *«И хуже этой окаянной нечести, почитай, ничего нет. Тьмака ни молитва, ни заговор не берет, ведьмы боятся его хуже ладана. Бывает, лег в кровать человек человеком, а проснулся весь обугленный, равно у него в брюхе всю ночь костер горел»*[5]. Таких примеров можно процитировать тысячи. Весьма жаль, что во времена инквизиции мало изучали фольклор. Королевский прокурор Жан Боден был неправ, обвиняя колдунов в злостной демономании. Зачастую люди абсолютно бессильны перед вторжением аутсайда.

Жан Рей относится к писателям, для которых «объективная реальность» только эпизод в фантастической вселенной. И потому он замечательный изобретатель образов. Изменение структуры и логики образа связано с трансформацией эстетики, начавшейся полтора века назад и, естественно, с незаметным, но радикальным переходом от мировоззрения к мировоззрениям. Когда Шатобриан сравнивает полет фламинго с полетом стрелы, он, не сомневается в раз и навсегда установленной действительности данных объектов, наблюдательно примечает неожиданные качественные совпадения. Это «образ пережитый», ценность коего прямо зависит от художественной одаренности и жизненного опыта. В произведениях Жана Рея обращает внимание любопытный переход от «образа пережитого, хорошо увиденного» к «образу, созданному воображающим воображением», если использовать лексику Гастона Башляра[6]. Цвет клавесиновых клавиш напоминает цвет ломтиков тыквы — удачно и традиционно, причем деликатное сравнение никак не нарушает автономии тыквы и клавесина, скорее напротив, подчеркивает их субстанциальную отдаленность. Визуально пережитый образ иногда максимально уходит от своего прототипа: *«Смуглеющие пальцы закатного света все медленней перебирали бледные, перламутровые четки»* («Последний гость»). Эффект сумерек растворяется в словесной прихотливости, еще немного, и писатель «отдаст инициативу словам» (Малларме). И поскольку беллетрист, заинтересованный в пробуждении читательского интереса, не может позволить себе вербального пантеизма или метафорического фикционализма, он необходимо возвращается к точности пережитого образа... *«ужас, подобно многоножке, дробно и мелко пробежал по телу»* («Последний гость»). Но, когда Жан Рей ищет бухту и песчаное дно, где могли бы причалить и бросить якорь его фантомальные корабли, то есть занят проблемой фиксации тотально неизвестного в относительно знакомом, его образная структура начинает распадаться под влиянием неконтролируемой энергии черной ме-

тафоры. Эта риторическая фигура вместо того, чтобы интегрировать разноплановые объекты, принимается их разрушать — и в результате остается ощущение смутной боли и боязнь полной неопределенности бытия. Относительно знакомое обращается в неизвестную враждебность и мы уже не уверены, можно ли назвать монстров Мальпертюи «олимпийскими богами» или страшных обитателей переулка св. Берегонны какими-то фольклорными стрейгами. Симпатичный старикан Ипполит Баес в процессе его идентификации с Великим Ноктюрном начинает вызывать сомнение: так ли однозначно-безобидны редингот, шляпа, пристрастие к шашкам или это псевдореальные, закрученные в правдоподобный узел детали иного целого? Черная метафора пробуждает активность негативного знания, когда всякое объяснение кажется дьявольской насмешкой. И мы ищем зловещий подтекст, ищем глубину. И, как сказал Гастон Башляр: *«Греза о глубине развивает образ корня, разрывающего землю до инферно. Величественный ясень утверждается в стране мертвых... Корень не просто живет в земле, корень — свой собственный могильщик, он копает и закапывается без конца. Самое романтическое кладбище — это лес»*[7]. Но тогда переулок св. Берегонны не пространство четвертого измерения, а беспрерывно уходящий в глубину естественный корень... города Гамбурга. И его обитатели...

И черная метафора, продолжая свою разрушительную работу и уничтожая границы восприятия, рождает ужасающие спорадические конструкции в качественной бесконечности вселенной...

«Это был чудовищный город, каменное, металлическое воплощение неизбывного кошмара. Гигантские башни, казалось, кромсали небосвод. Стены и купола вздымались так высоко, что виделись окаменевшими облаками. Все это отдавало нечеловеческой, сверхъестественной жестокостью... Ни малейшего признака жизни на уходящих в бесконечность улицах и площадях... только угрожающее, нестерпимое молчание...» Это отрывок из повести «Страна проклятий», которую Жан Рей написал по-фламандски под псевдонимом Джон Флендерс. Но под любым псевдонимом, на фламандском или французском языке этот блистательный

авантюрист искал в мире привилегированное место, открытое всем ураганам.

1999

Примечания

(1) L'Herne, Jean Ray, 1980. стр. 206.

(2) Vax, Louis. La seduction de l'etrange, 1965, стр. 118.

(3) L'Herne, 1980, стр.106.

(4) Salmon, Roland. Dictionnaire demonologique, 1632, стр. 311.

(5) Емельянов Ф.П. Фольклор средне-русской возвышенности, 1912. стр. 507.

(6) Bachelard, G. La terre et la reveries de la volonte, 1960, стр. 3-4.

(7) Bachelard, G. La terre, стр. 209.

Лавкрафт — исследователь аутсайда

Большинство людей не живет, но пребывает в довольно неустойчивом равновесии между гипотетической жизнью и вероятной смертью и, даже понимая это, предпочитает подобное состояние, потому что всегда лучше обосновать принципиальную безответность вопиющего вопроса, нежели разбить голову об него. Такая позиция очень правильна, несмотря на противоположное мнение сторонников сумасшедшей романтической определенности и ударной нравственности героизма. Очень иллюстративна в этом плане судьба Бэзила Элтона из рассказа-притчи «Белый корабль». Рассказ напевно-наивен и прозрачно-символичен, но сквозь его спокойную сказочную гладь хорошо видны подводные рифы постоянного размышления Лавкрафта.

Молодой Бэзил Элтон и его спутник — «бородатый старик» — отправляются в довольно ирреальное плавание, в туманный и фосфоресцирующий океан. Минуя страну Зар, где живут сны и мысли несравненной, ныне забытой красоты, они попадают к берегам Талариона — города, в котором хранятся тайны, издревле терзающие человека, города, чьи улицы белы от непогребенных костей. Далее на пути лежит Ксура — «страна недостижимых наслаждений», но путешественников отпугивает ужасающий запах зараженных чумой селений и раскрытых могил, и они продолжают вояж вплоть до Сона-Нил — «страны грез», средоточия мыслимых и немыслимых человеческих упований, страны счастливого бессмертия. Обычное, казалось бы, инициатическое путешествие, сотни раз отраженное в сказках и эпических повествованиях. Но вот в чем горечь новизны: максимализм достигнутой цели никогда не может сравниться с максимализмом познавательных амбиций — Бэзил Элтон, вопреки совету своего мудрого спутника, продолжает вести белый корабль, надеясь достигнуть Катурии — чудесной страны абсолютных платонических идеалов. Корабль преследует странную золотисто-голубую птицу, которая, как полагает герой, летит в эту страну. Впереди восстают черные базальтовые скалы ошеломительной высоты, но когда корабль пытается уйти от этих сомнительно-идеальных берегов, его подхватывает прибой и бросает на скалы. Корабль исчезает, и на рассвете остается только труп золотисто-голубой птицы. Катурии — мифической цели спиритуального поиска — не существует. Герой совершенно напрасно покинул Сона-Нил — «страну грез».

Лавкрафт любил называть себя «механистическим материалистом», всегда был противником мистического иллюзионизма и романтики бесплодного героического порыва. Такой человек должен был полностью отринуть главный принцип сказки или когерентного идеализма — качественную многоликость пространственно-временной вариации человеческого бытия — и необходимо присоединиться к поклонникам научного прогресса и прагматического жизнедействия. Почему же он стал равнодушным врагом технического здравомыслия, создателем гротескной мифологии, мрачным исследователем сверхъестественных бездн? На такой вопрос найдется

немало относительно верных ответов. Прежде всего, надо акцентировать необычайную разветвленность его интересов и прихотливую гибкость его художественного дарования.

Говард Филипп Лавкрафт (1890—1937) родился в городе Провиденс (Новая Англия, Массачусетс), начал сочинять сразу и стихи в самом нежном возрасте, а с двенадцати-тринадцати лет — публиковать статьи по химии, географии и астрономии в любительских, тиражированных на гектографе изданиях. Лавкрафт — классический пример посмертной литературной славы: при жизни он был обречен публиковаться в любительских журнальчиках и дешевых еженедельниках — исключение составляет лишь знаменитый периодический сборник «Зловещие рассказы», в котором начинали почти все в будущем известные мастера хоррора. Лавкрафт не отличался практичностью и никогда не пытался «выгодно пристроить» свои произведения. Но дело даже не только в этом: в двадцатые, тридцатые годы жанр страшного рассказа в частности и литература «беспокойного присутствия» вообще далеко не пользовались уважением в среде ценителей и критиков. Все это считалось второсортной беллетристикой и развлекательным чтением. Более того, любой писатель, который продолжал упорствовать в художественных поисках такого рода, объявлялся эпигоном Эдгара По, и, естественно, с его литературной репутацией было все ясно. Только через тридцать-сорок лет после смерти Лавкрафта положение изменилось.

Бедный Лавкрафт! Чего он только не наслушался при жизни и чего о нем только не писали! Его обвиняли в дилетантизме, в бездарности, в потворствовании алчному любопытству толпы, в поисках драстического эффекта любой ценой и т.д. «На него повлияли столь многие авторы, что зачастую трудно определить, где Лавкрафт, а где полуосознанное воспоминание о прочитанных книгах. Некоторым писателям он особенно обязан, например По, Мэчену, Стокеру, Э. Т. А. Гофману, Уэллсу, Дансини» (Питер Пенцольт). Хотя из таких цитат можно составить недурных размеров сборник, их количество отнюдь не подтверждает их справедливости. Вообще говоря, упреки в подражательности или механическое зачисление автора в какую-либо литературную школу не заслуживают

доверия, а, скорее, обнаруживают очевидное нежелание критика более внимательно разобраться в художественном материале. Строго рассуждая, не может быть никакого подражания (разве что в случае пародии или сознательного плагиата), а литературные школы существуют только в учебниках. Каждый писатель являет собой определенный энергетический центр с тем или иным радиусом действия, с тем или иным зарядом суггестии. Изменение роли языковой знаковой системы, принципиальная катастрофа идеологического наставления, семантическая коррозия высоких субстантивов — все это серьезно трансформировало значение и сущность писательского бытия в современную эпоху. Писатель уже не провидец или учитель, его сообщение потеряло этическую напряженность, он остался лишь человеком среди людей, и его мастерство теперь не хуже и не лучше всякого другого. Поэтому для нас остается несущественным вопрос, кто и каким образом повлиял на заинтересовавшего нас автора, а также нравится он литературоведам или нет; если автор отличается сюжетной изобретательностью, оригинальностью экзистенциальной позиции, если мы не в силах сорваться с крючка его вербального хитросплетения... нам, в сущности, все равно, хорошо он пишет или плохо. Это случай Говарда Филиппа Лавкрафта.

* * *

Испытывать ужас перед кем-то или чем-то свойственно каждому, испытывать беспричинный ужас — особенность тонких, чувствительных субъектов, но признать ужас главной и определяющей константой бытия — на это способны немногие, и Лавкрафт один из таких немногих. Психическая конституция, характер, специфический жизненный опыт могут, разумеется, способствовать трагическому мироощущению, но для универсализации понятия «ужас» необходимо глубокое метафизическое основание, которое Лавкрафт нашел в современной научной картине мироздания. Всем нам известно, что земля — пылинка в беспредельном космосе, что жизнь человеческая менее чем ничто, и однако это никому не мешает строить дома и планы, воспитывать детей, делать карьеру или беспрерывно размышлять о лучшем будущем. Что нас спасает от безумия, самоубийства или духовной пульверизации?

Инерция, или рутина, или прирожденная глупость? Нет. Согласно Лавкрафту, страх закрывает нам глаза и уши спасительной пеленой иллюзии: мы не слышим воя космического хаоса, не видим чудовищ, повелевающих временем и пространством, материей и энергией, не ощущаем на плечах гибельной тягости «фогра» — черного двойника, что неустанно побуждает нас отвергнуть банальность скучных дней человеческих, смелее толкнуть дверь смерти и раскрыть глаза на роскошь невообразимых гиперпространственных пейзажей. Но Лавкрафт один из провозвестников нового положения дел: благодетельная иллюзия рассеивается, мифорелигиозная трактовка бытия утрачивает свою защитную функциональность, «страх» и «ужас» приобретают иную характеристику: они теряют свойство неожиданности и преходящности и создают чувство перманентной относительности и тревожной готовности ко всему — именно в таком психологическом климате находятся герои повестей и рассказов американского «индифферентиста». Здесь нет гармонии в смысле периодической смены настроений и переживаний, потому что нет противостояния мажора и минора. Счастье, радость, блаженство, покой не обозначают ничего специально позитивного, это просто синонимы случайной передышки и релаксации. Консонанс здесь — только минутная инерция диссонанса, начало пути кажется светлым только в сравнении со все возрастающей тьмой. В письмах и статьях Лавкрафт многократно объясняет свою эстетическую позицию, и, несмотря на некоторую манерность выражения, его пассажи звучат вполне искренне: «*Я не хочу описывать жизнь ординарных людей, поскольку это меня не интересует, а без интереса нет искусства. Человеческие взаимоотношения никогда не стимулировали мою фантазию. Ситуация человека в космической неизвестности — вот что рождает во мне искру творческого воображения. Я не способен на гуманоцентрическую позу, так как лишен примитивной близорукости, позволяющей различать только данную конкретность чуда... Проследить отдаленное в близлежащем, вечное в эфемерном, беспредельное в предельном — для меня это единственно важно и всегда увлекательно*». Такого рода фразы можно прочесть практически у каждого значительного писателя или эссеиста двадцатого века, такого рода направление мысли

обозначает следующее: традиционно говорить о «герое» или «персонаже» литературного произведения уже нельзя, поскольку в тексте присутствует не герой, но неопределенная сумма вероятностных качеств, мимолетный фокус пересечения полярных экзестенциалов, случайный центр психологических притяжений и отталкиваний, константа энергетического состояния группы и т.д. Человек рассечен и разбросан в протяженности повествования, идентификация проблематична: след голой ступни на песке, судорожно сплетенные пальцы, вкрадчивый шепот, равномерный гул механизма, клекот воображаемых птиц, раскрытые губы, раскрытая могила — в месиве «непосредственных данных восприятия» едва заметен антропоцентрический ориентир. Человек Пруста не имеет ничего общего с человеком Бальзака, герой Лавкрафта несравним с героем Эдгара По, следовательно, нет преемственности и тем более подражания. Если жизнь лишена смысла, ценности и цели, уместно задать элементарный вопрос: чем эта так называемая жизнь отличается от смерти? Ответ Лавкрафта сразу ставит его вне традиции не только По, но и тех писателей фантастического жанра, которые, как считает американская критика, серьезно на него повлияли: имеются в виду лорд Дансени, Артур Мэчен, Ф. М. Кроуфорд. Этот ответ формулируется приблизительно так. «Жизнь» и «смерть» — две звезды в бездонных галактических россыпях: жизнь только частный случай смерти и наоборот. Данные понятия, вполне пригодные в этике и эстетике, неприменимы для характеристики сложных до хаотичности космических процессов. Но Лавкрафт, вероятно, никогда не стал бы «литературным Коперником» (выражение Ф. Лейбера), если бы не сумел экстраполировать свой «космоцентризм» на вселенную потустороннего, на самую проблематичную область гадательного человеческого знания.

* * *

Огаст Дерлет — друг и биограф — писал: «*Лавкрафт так никогда и не смог искупить первородный грех романтизма*». Действительно, несмотря на свои многократные утверждения о ложности романтических идеалов и о безусловном приоритете материалистического постулата, Лавкрафт создал слишком много чисто романтичес-

ких историй, чтобы можно было ему поверить всерьез. Однако можно расценивать эти истории как попытки преодоления позитивной романтической тональности. Традиционный романтизм раздражал Лавкрафта по двум причинам: во-первых, ему была чужда мифорелигиозная трактовка человека и вселенной, что, по его мнению, непростительно сужало иррациональный горизонт бытия; во-вторых, он не мог допустить принципа иерархии, составляющего основу платонической или иудео-христианской тезы. Он считал, что идеи добра, справедливости и красоты — просто наивные грезы человеческого детства. В прозрачных лабиринтах пространств, в прихотливом пересечении временных протяженностей не может быть никакого приоритета одной формации над другой, никакой иерархии как необходимого условия перехода от низшего состояния к высшему. При этом Лавкрафта нельзя назвать нигилистом или пессимистом, поскольку подобные воззрения предполагают наличие в некоем прошлом целого, которое ныне распадается. Понятие целого в свою очередь подразумевает сумму каких-то частей, связанных единым центром. Связующий центр делает один объект пейзажем, другой — мелодией, третий — философской системой, но что это за центр и где он расположен, определить невозможно. Невозможно даже точно сказать, образует ли гипотетическое «нечто» какое-то «целое» или это «нечто» есть случайный результат взаимодействия составляющих. Крыло, клюв и полет могут сочетаться в общем понятии «птица», но могут создать и любое другое понятие. Реальность приобретает динамичный и бесконечно вероятностный характер хаотических всполохов и турбуленций, которые, будучи неожиданно организованы каким-либо блуждающим центром, могут на какое-то время создать иллюзию инвариантной системы. Нелепо придавать значение этой иллюзии, потому что *«...слепой космос равнодушно скалит зубы из ничто в нечто, из нечто снова в ничто, не обращая внимания или вообще игнорируя существование так называемых разумных существ, которые на секунду-другую вспыхивают в темноте» («Серебряный ключ»).*

Механицизм в понимании Лавкрафта означает безусловный приоритет свободной комбинаторики над любой «предустановленной гармонией». Это не Лавкрафт

придумал, и здесь он далеко не одинок: подобные соображения высказывались практически всеми теоретиками авангардного искусства начала века. Немецкий философ Вальтер Ратенау писал: *«Механизм — это система децентрализованная. Во всякий момент всякая деталь механизма может стать его центром»*[1]. Фразы аналогичного смысла можно без труда найти в текстах Маринетти, Кандинского, Шенберга. Но если они использовали данную концепцию для теории новой поэзии, живописи и музыки, то Лавкрафт — для обоснования «механистического тотального иррационализма» вообще. Здесь вдохновение и воображение вытесняются принципом самодовлеющей фантазии. Вдохновение как частный случай мистической аберрации не может приниматься всерьез. Воображение допускает некоторую свободу колебания реалистических доминант, но никогда не ставит под сомнение существование оных. Фантазия утверждает полную и свободную неопределенность, взаимопроникаемость и текучесть макро- и микрокосмоса, то есть любых данных материального, психического и ментального мира. Отсюда явное или скрытое отрицание любых противоположностей: жизнь и смерть, добро и зло, материя и дух освобождаются от дихотомического фатума и превращаются в компоненты сколь угодно сложной, но отнюдь не противоречивой реальности. Человек становится объектом среди объектов, и Лавкрафт охотно обозначает его как «thing» или «entity» (объект, вещь, креатура, единство), поскольку подобные слова ничего специально конкретного не выражают. Здесь нет никакого романтического высокомерия, а просто, как полагает Лавкрафт, трезвая оценка положения человека в космосе. Но между теоретическим космоцентризмом и практическим антропоцентризмом всегда рождается грозовая атмосфера, очень благоприятная для блеска художественного эффекта, ибо ни один человек и никогда, при всей любви к свободе и равенству, не признает себя ничтожным сгустком материи, а всегда заявит, хотя бы самому себе, что он неизмеримо выше блох, пауков и жаб, а может быть, и многих других людей. Художественный эффект заключается в том, что человек, выброшенный из воображаемого центра в бесконечную периферию реальных кошмаров, продолжает тешить себя этой стерильной иллюзией.

Несмотря на свои научные пристрастия, Лавкрафт всегда оставался поэтом и писателем: нельзя сказать, что его «сформировало» новое научное мировоззрение, скорее, оно хорошо вошло в его общую духовную ситуацию. Он терпеть не мог своей эпохи, ненавидел «американский образ жизни», относился к техническому прогрессу более чем холодно. Он был аутсайдером под стать Эдгару По, только не разделял романтико-мистических взглядов мэтра. Он вообще не приходил в восторг от своих предшественников, о чем свидетельствует очень скучное, длинное и вялое эссе под названием «Сверхъестественный ужас в литературе», которое больше напоминает обстоятельный каталог прочитанных книг, нежели критический обзор. Поэтому говорить о каких-либо серьезных влияниях на этого новатора нельзя, и по меньшей мере странно звучит мнение Огаста Дерлета, что, например, рассказ «Аутсайдер» мог написать Эдгар По. Даже нижеследующая короткая цитата демонстрирует совершенно противоположное: *«...это был конгломерат всего, что можно назвать нечистым, неприятным, пугающим, отталкивающим, анормальным и ненавистным в прискорбной стадии ущербности, дряхлости и диссолюции — гниющий эйдолон зловонного разложения, мерзкая откровенность, обычно скрываемая милостивой землей»* («Аутсайдер»). Эта типичная для Лавкрафта манера письма всегда раздражала критиков. Его всегда упрекали в небрежности, в многословии, в тщетных поисках нужного и точного эпитета. Это, возможно, справедливо, если сравнивать его с классиками девятнадцатого века, но не имеет никакого смысла проводить подобное сравнение, так как Лавкрафт не только писатель, утвердивший сугубую самостоятельность жанра литературы «ужаса сверхъестественного присутствия», но и мыслитель, создавший вполне оригинальную онтологическую систему. Говорить о точности эпитета допустимо только в том случае, если какой-либо автор, считающий, что язык необходимо должен отражать «окружающую действительность», упорствует в создании своих вербальных фотографий. У Лавкрафта языковая система ничего не может отражать, более того, функционирование его пейзажей, объектов и креатур возможно только в непредсказуемых контактах этой системы с более чем проблематичной реальностью.

Он фанатичный исследователь сверхъестественного аутсайда, и для него доступная органам чувств позитивная действительность лишь незначительный эпизод в зловещей материальной и психологической безграничности аутсайда. Он денди этического релятивизма, меломан, предпочитающий бетховенской симфонии вой космического хаоса, спелеолог инфернальных подземелий, математик, созерцающий внегеометрическую просеку иной цивилизации, он — последователь какого-то невероятного материализма — способен видеть фосфоресцирующие глаза гоула на будничной физиономии торгового агента, а также оценивать, каким образом эманация, исходящая от похороненного в подвале вампира, сводит с ума и убивает обитателей «заброшенного дома». Его поиск не прекращается ни на минуту, и когда персонаж проходит сквозь явь, сон, галлюциноз, он идет за ним в неведомые области, доступные только вербальной фиксации. Отсюда беспрерывная агрессия эпитетов, разъедающая субстантив, расплывчатость времени и места действия, частые многоточия и фигуры умолчания, сложная неопределенность описаний, в просторечии именуемая небрежностью.

Постоянное употребление безличных предложений, запутанных фонологических комплексов, бессодержательных или многозначных существительных характеризует стиль Лавкрафта, и это понятно: фантастический континуум не имеет никакой стабильности, никаких осей координат, а поэтому законы его гибельной активности и способы его функционирования в нашем мире должно беспрерывно изобретать. Однако если трудно сказать что-либо вразумительное о параметрах фантастической вселенной, то гораздо легче определить психологический тип, наиболее подверженный ее влиянию. (Кстати говоря, число людей этого типа все время растет, о чем свидетельствует популярность интересующего нас жанра беллетристики.) Это интроверты и неудачники, мечтатели и скептики, мономаны неконвенциональной доктрины и страстные искатели чудесного, иронические абсурдисты и патриоты гипотетического прошлого — словом, все те, кто нарушил молчаливую взаимодоговоренность — главное условие существования человеческой группы. Они, а также многочисленные им подобные

индивиды обладают тайной энергетикой автодеструкции, которая открывает их влияниям фантастического континуума, ломает психологические компромиссы, искушает интеллект миражом уникального и чудовищного эксперимента. В них расширяется смерть, то есть трансформирующая активность аутсайда. Смерть ни в коей мере ее представляется Лавкрафту оппозицией жизни или окончанием оной, а только частичным или радикальным изменением экзистенции. Отрывая человека от среды обитания, от фиктивной централизации — интеллекта, памяти, эмоциональности, — смерть освобождает его от этической и эстетической цензуры и позволяет стать самим собой — существом принципиально жестоким, равнодушным и агрессивным, ибо таковы законы неизмеримых бездн времени и пространства. С одной оговоркой: они кажутся таковыми дихотомически ориентированному интеллекту, не умеющему расковать структуру объекта и почувствовать колоритную напряженность смысловых и эмоциональных обертонов. Вторжение «неизвестного» всегда сопровождается атмосферой чуждой эмоциональности, психологическим ударом, ломающим неустойчивое равновесие между объектом и воспринимающим индивидом, которое обусловливает иллюзию гармонии, красоты и справедливости. Наша способность к адаптации основывается на аксиоме тождества: мы предполагаем, что в каждый следующий момент объект сохранит свои предыдущие параметры. Когда этого не происходит, когда магическая координата «неизвестного» искажает знакомую систему, мы ощущаем недоверие и страх и мучительно пытаемся «узнать объект»: *«...о господи, эта гримаса, это подобие лица, эти красные глаза, мерцающие из курчавых, спутанных волос альбиноса, этот срезанный подбородок... это Уотли? Нет. Креатура, напоминающая стоногого паука, и все же... подобие человеческого лица среди бессчетных мохнатых лап... Уотли?» («Данвичский кошмар»).*

Почему вообще возможен столь гротескный вариант Уотли? Очевидно, в глубине человеческого существа кроется «нечто», способное реагировать на магический континуум «неизвестного». Чтение Лавкрафта не оставляет сомнений касательно характера воздействия этого «нечто». Сознание обладает сведениями о чем угодно,

даже о глубинах подсознания, но никакие его зонды не в силах достигнуть тайной доминанты бытия. Роберт Фладд — знаменитый астролог и каббалист семнадцатого века — определил это как «черный, невидимый центр микрокосмического эллипса»[2]. Лавкрафт вслед за своим соотечественником Чарльзом Фортом назвал тайную доминанту бытия — «ло». Всякая вещь, всякое живое существо несет в себе «ло», но его разрушительная активность (а действие «ло» всегда разрушительно) проявляется только в контакте с магическим континуумом. «Ло» превращает Джо Слейтера в дегенерата и убийцу, но в то же время делает его медиумом «солнечного брата» («По ту сторону сна»). Точно так же «ло» постепенно уничтожает человеческую персональность героя «Тени над Инсмутом» и обнажает его чудовищное амфибиозное «я». Иногда, по непонятным причинам, некоторые предметы, пейзажи и звуки могут пробудить активность «ло». Трудно даже представить себе, что один вид ощутимого и доступного измерению предмета может так потрясти человека: судя по всему, живет в некоторых очертаниях и объектах тайная повелительность символики, которая, искажая перспективу чуткого наблюдателя, рождает в нем ледяное предчувствие темных космических отношений и смутных реальностей, скрытых за обычной защитной иллюзией («Жизнь Чарльза Декстера Варда»). Недурное подтверждение этой мысли — рассказ «Артур Джермин». И практически в любом произведении Лавкрафта проходит след страшной «тайной доминанты».

Теория «ло» очень помогла этому парадоксальному мыслителю в его борьбе с антропоцентризмом. В самом деле: если в психосоматическом комплексе присутствует потенциальная возможность его уничтожения и радикальной трансформации, следовательно, и речи быть не может о каком-то централизованном единстве. Слово «человек» может обозначать либо стадию метаморфозы данного комплекса, либо пустоту, конфигурация которой образована всем, что не имеет человеческих признаков и свойств. Человек является открытой системой, и, таким образом, гуманитарные понятия ценности развития и совершенства как минимум теряют традиционный смысл. Более того, только философская трактовка открытой системы дала рождение науке и прогрессу в современ-

ном понимании. Как обстояло дело до Галилея и Декарта, в данном случае роли не играет, поскольку ничего убедительного на эту тему сказать нельзя. Открытость системы обусловлена страхом и вызывает страх (у Хайдеггера есть аналогичная идея: сам факт «бытия в мире» уже вызывает чувство страха[3]). В принципе, «человек децентрализованный» всегда живет в климате «беспокойного присутствия», но большинство людей притупляют или обманывают экзистенциальный страх с помощью своих банальных наркотиков — любви, денег, честолюбия. Для тех, кого Лавкрафт удостаивает своим вниманием, подобной панацеи не существует: иррациональное «ло» парализует всякий натуральный интерес и превращает их в жертвы магического континуума или в фанатических исследователей аутсайда. Поначалу они еще считают себя пионерами познания, открывателями новых горизонтов, но постепенно эта утешительная мысль рассеивается: слишком уж ощутимо становится влияние чьей-то враждебной воли, которая медленно и верно делает из властителя эксперимента материал для другого эксперимента. Сомнение в существовании собственного «я» не дает им возможности персонифицировать враждебную волю — они чувствуют себя во власти смутных сил, энергий, магнитных полей, суггестии аутсайда. Иногда им удается узнать имя могущественного инициатора, но через некоторое время его конкретизация снова распадается в безличных энергетических модификациях. И сознание истощается, изощряясь в изобретении решений бесчисленных и фантомальных: *«Во тьме, возможно, таятся разумные сущности и, возможно, таятся сущности вне пределов всякого разумения. Это не ведьмы или колдуны, не призраки или гоблинсы, когда-то пугавшие примитивную цивилизацию, но сущности бесконечно более могущественные»*. Втянутые в игру неведомых трансформаций, признающие «хаос» последним словом человеческой мудрости, герои Лавкрафта сходят с ума, гибнут в подземных и надзвездных лабиринтах. Распоротые острыми слоями гиперпространства, заброшенные в сновидения монстров, вырванные из собственного тела зубами гоулов, запутанные в мохнатых, липких, желеобразных лесах полиморфных биоманифестаций, они грезят о роскошном небытии атеистов, ибо знают, что их

собственная смерть не сулит им ничего, кроме очередного кошмара. Конец текста всегда фиктивен, ибо авантюра героя не прерывается никогда. Гибель Херберта Уэста — лишь финал карьеры талантливого медика и начало новой жизни в качестве пациента среди оживленных им трупов («Херберт Уэст, оживляющий мертвых»). И когда доктор Жан-Франсуа Шарьер после гениальных своих опытов с вытяжками из спинного мозга крокодилов превратился, так сказать, в антропоидно-рептилиевый этюд творения («...короткий чешуйчатый хвост, дерзко торчащий из основания позвоночника, уродливо удлиненную крокодилью челюсть, где все еще произрастал клок волос, напоминающий козлиную бородку...»), читатель может быть спокоен: главные метаморфозы гения еще впереди (в одном из рассказов). Необъятный звездный космос — только химера телескопа, материк — только плавучий островок, человек—только «thing»...

Теории Лавкрафта, набросанные в статьях и обширной корреспонденции, не составляют сколько-нибудь законченной системы — он, разумеется, чувствовал, что его прихотливое и парадоксальное мышление никогда не примирится с теоретическим схематизмом. Лишь в свободном художественном тексте, могли, не особенно стесняя друг друга, соединиться несколько составляющих единого Лавкрафта персон: великолепный научный эрудит, замечательный рассказчик, механистический материалист, поэт, мифотворец.

Лавкрафт никогда не верил в оккультные феномены, точнее говоря, в «оккультность» феноменов, и философские постулаты оккультизма были ему полностью чужды. Иерархия инфернальная, земная и небесная, конфронтация бога и дьявола, трансцендентный выход за пределы видимого мира, посвящение, обретение неслыханных способностей и возможностей — все это, по его мнению, только наивные антропоцентрические грезы. Да и как иначе мог рассуждать человек, для которого «всякая религия — только детское и нелепое восхваление вечного томительного зова в беспредельной и ультимативной пустоте». Если нет всеобщей органической идеи, связующей все сущее, стало быть, можно рассуждать в лучшем случае о связях локальных — вспыхивающих и затухающих. Если нет всеобщей органической идеи,

значит, любая композиция возникает стохастически и ее компоненты связаны меж собой неожиданно и насильственно. Предположение о наличии постоянного центра, о свободном соединении компонентов ведет к бесчисленным метафизическим нонсенсам, к религии и мистицизму.

Каковы же более серьезные доводы против религиозного миропонимания, кроме того, что это суть «детская игра»? Они совершенно понятны из вышеизложенного. Остается только добавить, что Лавкрафта особенно не устраивал тезис Фомы Аквинского о «модусе непричастности» человека ко всему окружающему. Модус непричастности санкционировал теорию микрокосма, утверждающую возможность самостоятельного развития человека независимо от космических тенденции. Лавкрафт весьма интересовался гипотезами о структуре микрокосма, поскольку эти гипотезы относятся также к ситуации человека в сфере потустороннего. Мы позволим себе чуть-чуть задержаться на данной проблеме. Прежде всего, человек не являет собой микрокосм, а лишь его зародыш, погибающий, как правило, без тайной божественной помощи, которая тоже недостаточна — необходима напряженная внутренняя работа. Структура микрокосма такова: тело славы, свободный звездный двойник (астральное тело), квинтэссенциальный андрогин, лунарий (тело сновидений), физическое тело, пассивное тело (тело смерти). Эту схему дал Джанбатиста делла Порта. Лавкрафт вполне мог ее знать, поскольку имя итальянского мистического философа несколько раз встречается в его текстах. (Парацельс, Беме и Гихтель предлагают иные, но не принципиально отличные варианты.) Несмотря на распространенное мнение, микрокосм ни в коем случае не «зеркальное повторение макрокосма», а система, тотально враждебная вселенной, доступной восприятию. Но в данном случае нас интересует интерпретация Лавкрафта. Как выдающийся пропагандист «сверхъестественного присутствия», он очень и очень недурно знал мистическую традицию — по крайней мере он поместил в библиотеку университета Мискатоник чрезвычайно редкие книги на эту тему (чего стоит один «путеводитель в страну

мертвых» — «Necronomicon» сумасшедшего араба Абдулы Алхазреда). Так вот, в произведениях Лавкрафта часто встречается художественный комментарий к каждому компоненту микрокосма, но ни разу не сделана попытка осмысления системы в целом. Понятно почему: внутреннее солнце, зажженное божественной любовью и оживляющее микрокосм, свободный двойник, побеждающий смерть «пассивного тела» холодом «звездной росы», — все это грезы мистического оптимизма. Мысль о возможном существовании органического единства, независимого от внешних воздействий, изначально абсурдна. Взаимосвязь компонентов, ущербная сама по себе, есть результат стихийной космической комбинаторики. Таков один из главных постулатов черной магии. Конечно же, Лавкрафт не мог не отметить капитального факта: идеология современной науки слишком во многом сходна с принципами этого древнего контртрадиционного знания, и здесь нет случайного совпадения. И дело даже не только в том, что у Роджера Бэкона и Альберта Магнуса можно найти вполне «современные» пассажи касательно разнообразия дьяволических энергий, заключенных в недрах лишенной эйдоса материи. И дело не в том, что черная магия отрицает бытие божие и в лучшем случае соглашается констатировать «фанес» — атмосферу божественного вероятия. Главное заключается в следующем: «дьявол» (или злой архонт, или космократор) есть принцип бесконечной делимости и бесконечной трансформации. И еще: дьявол не обладает абсолютной креативной возможностью — он оператор, а не творец, он может создать нечто новое только из обломков старого. Поэтому «новое» — только новый способ соединения элементов в более или менее децентрализованную конструкцию, основные признаки которой транзитность и преходящесть. Как заметил один немецкий философ, современник Лавкрафта, по поводу сходства науки и черной магии: *«Тонкая наблюдательность и хорошие аналитические способности необходимы в обеих этих областях. И, вероятно, черную магию и позитивистскую науку объединяет единая концепция: и там, и здесь вечное приносится в жертву преходящему»*[4]. Если этот мир никогда не был озарен божественным

присутствием или потерял таковое — а тому подтверждений более чем достаточно, — нам решительно нечего возразить Лавкрафту.

2001

Примечания

(1) Цит. по: Kirkinen H. Les origines de la conception moderne de l'homme-machine. 1960, h. 100.
(2) Fludd R. Philosofia mosaica, 1638, p. 11
(3) Sein und Zeit, § 40.
(4) Joel K. Der Urspruns der Naturphilosofie aus dem Geiste der Mistik, 1926, S. 210.

Георг Тракль: гипотеза № 1

Обваливается штукатурка, из кирпичей вылезают кости. Обрушенные церковные своды, руины городов, детские тела, гниющие в терновнике, разбитые статуи, из мраморных вен сочится белесая розовая кровь, черный ветер, взрыхляющий плотный черный туман, распад, разлом, разложение, путрефакция. Даже лицо Синей Бороды гниет в температуре поцелуя. Георг Тракль поэт смерти, тотальной декомпозиции, элегических звучаний:

Seele sang den Tod, die grune Verwesung des Fleisches.
Смерть воспевает душа, разложенье зеленое плоти.

Этот поэт, разумеется, участвует в полифонии экспрессионистского поколения начала века, он среди

тех, кто проклял нарастание технизированных кошмаров, среди тех, чья короткая трагическая жизнь пропала кровавым отблеском в закате Европы. Но, вместе с тем, Георг Тракль один из самых оригинальных исследователей метафизики смерти, он занят не столько живописными подробностями распада плоти — как, например, Георг Гейм, Эрнст Штадлер и ранний Готфрид Бенн, — сколько проблемой проникновения в самую загадочную область человеческого бытия. Наша эпоха позволила куда глубже заглянуть в эту область, нежели барокко или немецкий романтизм: если там речь могла идти о memento mori, о жизненной тщете, о локальных агониях, то сейчас дело близится к финальной планетарной катастрофе. И хотя Георг Тракль (1887—1914) не дожил до атомной бомбы и экологической фрустрации, его душа пропиталась миазмами европейского тлена, его беспощадный взгляд распознал симптомы общей гибели:

О безумие большого города, вечером
Жалкие деревья у черной стены,
В серебряной маске сверкает глазами Зло,
Свет магнитным бичом гонит цементную ночь:
Расползается гул вечерних колоколов.
Шлюха в ледяных судорогах рожает мертвого ребенка.
Хлещет лбы одержимых бешеный Божий гнев.
Пурпурная проказа. Голод разъедает зеленые глаза.
О ужасный хохот золота...

(«К тем, кто молчит»)

Verwesung (разложение), одно из предпочтительных слов Тракля, стало его стилистическим принципом. Девять строк данного стихотворения не выражают сколько-нибудь организующего взгляда на «большой город». Каждая строка никак специально не связана ни с предыдущей, ни с последующей, фиксированный пейзаж, образ, метафора, действие изолированы и сопряжены только общим пространством негатива. Холод, голод, гнев, хохот, проказа, смерть функционируют независимо и, более того, раздроблены маньеристскими эпитетами (серебряный, магнитный, цементный,

пурпурный). Образная изысканность оттеняет ужасную суть диссолюции:

От рук нимфы веет мраком
Смерти, и к багровым грудям присосались
Гниющие губы, и в черной щелочи
Скользит влажный локон солнечного юноши.

(«Меланхолия»)

Понятие Verwesung нельзя передать на другом языке, и здесь необходимо учитывать интерпретацию, которую дал Хайдеггер в двух своих эссе о Тракле. Хайдеггер производит Verwesung от готского wisan (быть). Отсюда существительное das Wesen (сущность, бытие, экзистенция, креатура). Понятно, что «разложение» или «распад» неадекватны Verwesung, поскольку они могут относиться к частям какого-либо целого, к состояниям кризисным и временным. Здесь же имеется в виду сердцевина мировых данностей. *«В поэзии Тракля проступает умирание формы, сути человеческого рода»*[1].

Действительно, весьма часто встречаются следующие определения: «раса умирающая», «раса дегенеративная», «сенильная раса» и т. п. Вот строфа из «Песни смерти на семь голосов»: O des Menschen verweste Gestalt...

О распадающаяся структура человека.
Соединенная из холодного-металла,
Ночи, ужаса потонувших лесов
И раскаленной ярости зверя...

Подобные образы вполне созвучны современным литературным и психологическим представлениям о человеке. Слово Gestalt в известной мере соответствует нетленной и неуничтожимой «форме» в аристотелевском смысле. Эта форма разлагается, лишенная энергии своей небесной инициативы. Следовательно, Тракль постулирует не частичную инволюцию, не моральную или религиозную деградацию, но кризис онтологический. К такому выводу приходит Хайдеггер, причисляя Тракля к поэтам «заката культуры» — Гельдерлину, Ницше, Рильке.

Онтологический кризис обусловлен прекращением божественного влияния на этот мир или, говоря

осторожней, на человеческое бытие. *«Отсутствие Бога, — пишет Хайдеггер, — означает, что никакой Бог не ориентирует видимо и ясно людей и вещи на себя и не направляет, исходя из такой ориентации, историю мира и пребывание человека в этой истории. Но еще худшее означает отсутствие Бога. Не только боги и Бог исчезли, но и сияние божества погасло в истории мира»*[2]. Geistliche Dammerung. Это часто встречается у Тракля. Мир погрузился в «духовные сумерки». Разорвалась нить времени, на которую когда-то нанизывались, подобно драгоценностям, интенсивные переживания и события этих сумерках обостренно подозрительно слышится всякий дружеский голос и за всякой нежной лаской ощущаются расчетливые когти, люди рассыпаются на статистические единицы, а единицы, затем, на серии комплексов и синдромов. Политические торнадо, экономические трясины, человеческие массы рассеиваются в немыслимых пульверизациях и вновь собираются наподобие аллювиальных образований.

Ваши большие города
каменно вздымаются
в равнинах.
Так бессловесно тянется
Безродное...

Ваши умирающие народы!
Белесые волны
распыляются в берег ночи,
Падающие звезды.

(«Запад»)

Чувствовать себя атомом в раздробленности такой волны и, вместе с тем, сознавать враждебное присутствие внутреннего пространства, смутной неповторимости — судьба человека новой эпохи. Понятно, почему Хайдеггер столь акцентировал Тракля: в его поэзии «заброшенность» (Geworfenheit) не просто одна из категорий бытия, но бытие само по себе.

Вечером превратился отец в старика. В темной комнате окаменело лицо матери, и мальчика придавило проклятье вырождающегося рода. Иногда вспоминал он

детство, заполненное болезнью, ужасом и тьмой: когда-то он потаенно играл в звездном саду или кормил крыс во дворе. Из голубого зеркала проступил узкий силуэт сестры, и мальчик упал как мертвый в темноту. Ночью его губы раскрылись, словно красный плод, и звезды заблестели над его бессловесной печалью. Его сновидения заполнили старый отцовский дом. Вечером он шел на разрушенное кладбище или с любопытством созерцал в морге зеленые пятна разложения на красивых руках... («Сон и помрачение»)

Здесь наблюдается полная онтологическая неопределенность: сон и явь, движение и неподвижность, прошлое и будущее смешаны в галлюцинативном мареве. Неопределенно, сомнамбулически проявлено существо, названное «мальчиком». Его свободное сознание, еще не разорванное ежедневностью, открыто смерти как единственно возможной реальности. Хотя и не очень-то благодарное дело выискивать в поэзии метафизические схемы, однако можно отметить более или менее направленную тенденцию Тракля от полного ничто (обычная жизнь, занятия, суета) через онирические пространства (сновидения, фантазмы, дизъюнкция чувственных данных) в грандиозную вселенную смерти. Эти три континуума, три дистанции, три приближения пересекаются, диффузируют, совпадают:

Вечер обводит голубое одеяние чумы,
И неслышно закрывает дверь зловещий гость.
В окно погружается черная тягость клена.
Мальчик закрывает ладонями лицо.

Его веки опускаются зло и тяжело,
И детские пальцы скользят в волосах,
И слезы горячие и светлые
Сочатся из его черных и пустых глазниц.

Клубок ярко-красных змей топорщится
В его развороченном животе...

(«Проклятые»)

Это ясно выраженный пейзаж, не оставляющий психологических лазеек для сострадания или тоски. Так

можно созерцать лес — с интересом либо спокойным соучастием, предоставляя глазам обманываться тенью, дымкой, россыпью солнечных бликов. Умирает мальчик или мертв — не имеет значения, отражают ли «черные и пустые глазницы» и «клубок ярко-красных змей» реальность или это метафоры — не имеет значения. Декомпозиция более загадочна, нежели композиция, поведение составляющих, не организованных целым, непредсказуемо, их даже трудно как-то именовать. В самом деле, что сказать о «мальчике», появляющемся время от времени в стихотворениях Тракля? Это часть, оторванная от целого, компоненты которого назывались семьей, товарищами, играми, мечтами о будущем и т. п., странный диссонанс, нацеленный в диссонантность еще более жестокую. Такова судьба решающих субстантивов Данной поэзии: «рыбак», «зверь», «сестра», «чужестранец» теряют знакомую ассоциативность и начинают непривычно функционировать в непривычных условиях.

В ранних стихотворениях еще чувствуется эмоциональность надрыва и разрыва, холодная ностальгия по былой целостности, распад и декомпозиция трактуются вполне романтически яркий и насыщенный лунный свет заполняет высокий зал, портреты предков улыбаются мягко и отчужденно, но зал погружается в запах декомпозиции:

Потерянный смысл былых времен
Смотрит на нас сквозь окаменевшие маски...
...Больные запахи затопленных садов
Стелются над развалинами,
Словно эхо проклятий
Над раскрытыми могилами.

(«Распад»)

Ранняя поэзия (1907—1910) еще сожалеет об ударе, который отсек нашу эпоху от исторического времени, но уже не надеется на заживление окровавленного разлома. Нечто, вернее, некто высасывает кровь из сердца, сообщает человеческому лицу беспощадность холодного металла, превращает органическое целое в конструкцию, однозначно обреченную коррозии. Браг, убийца, преследователь, охотник — субстантивы не призваны

определять неопределимое, но просто внушают его агрессивную атмосферу:

Кто поручил твоему врагу, твоему убийце
Вырвать последнюю искру из твоей души.
Он настойчиво преследует и убивает
божественное.
Превращая этот мир
В безобразную больную шлюху,
белесую от путрефакции.

(«Сумерки»)

Мы не хотим в данном тексте вдаваться в поэтику Тракля, однако надо заметить следующее: Тракль (если вообще можно говорить о какой-либо преемственности), скорее, последователь Рембо, чем Новалиса или Гельдерлина, и его стилистические принципы сугубо современны. Новая эпоха внеисторична, она, словно астероид, устремлена в космос смерти, а потому ее отношение к прошлому радикально изменено. Сейчас (равно как при жизни Рембо или Тракля) апелляции к исторической последовательности или историческому опыту не имеют резона, хронологический путеводитель более непригоден, прошлое трансформировалось в нечто вневременное, в пространство, в пейзаж. Это относится и к прошлому вообще и к прошлому индивидуальному, что необходимо учитывать в любом приближении к новой поэзии, к новому искусству[3]. В последней про цитированной строфе местоимение и вопрос не играют обычной роли: поэт вовсе не доискивается до этого «кто» и спрашивает без вопроса, вопросительная интонация здесь, как и у многих современных поэтов, только средство усиления вербального динамизма. Бесполезно искать причин декомпозиции, этот процесс не имеет инициаторов и закономерностей, как «Падение дома Ашер» Эдгара По. Возможно осветить какие-либо «причины», если речь идет о локальном распаде (этическом, социальном и т. п.) на фоне благополучного целого. Но Тракль совершенно категоричен: мир отравлен «лепрой», «пылью мертвых звезд», а человек — воплощение Зла — есть катализатор вселенской декомпозиции.

Поэтическое мышление Тракля безусловно дает повод к неоплатонической и орфической интерпретации этого процесса. Прежде всего надо уклониться от библейской идеи первичного блаженства, утраченного в силу грехопадения. Согласно Хайдеггеру, у нас нет «оптического опыта, подтверждающего нечто подобное». Дезинтеграция, диссолюция — нормальный режим «существа для смерти». Любопытен далекий резонанс с положением Иоанна Скота Эриугена: *«Иерархическое соединение интеллигибельного и чувственного миров совершается посредством внутреннего логоса или демиурга микрокосма. Логос интегрирует чувственный мир, препятствует его натуральному падению, эксплицирует его в надлунное небо. Если внутренний логос пассивен, человека разрывает чувственный хаос»*[4]. Таким образом, прекращение формообразующей активности внутреннего логоса приводит к фрустрации, к разложению сердцевины человеческого бытия. У Николая Кузанского это названо «эманацией формообразующего света», который, излучаясь из сердца, озаряя мозг, придает чувственным объектам «индивидуальный смысл, различение и связь». Сердце, в неоплатонической перспективе, есть источник первичного живого света, мозг рефлективно экстраполирует его на чувственный мир и, тем самым, оживляет, организует, упорядочивает. В структуре микрокосма сердце являет активный фаллический полюс, мозг — всасывающий вагинальный, а потому почти во всех традициях сердце уподобляют солнцу, мозг — луне. При нормальной жизни микрокосма, мозг, насыщаясь светоносной кровью («поющее пламя в центре сердца» у Тракля), функционирует в сублимации ровного сферического внимания и «памяти сердца», сравнимой с платоническим анамнезисом[5]. Когда боги и божественное исчезают из мира, когда внутренний логос пассивен, ничто не препятствует натуральной дезинтеграции человеческой структуры и внешнего, доступного восприятию континуума. Разрыв связи интеллигибельного и чувственного миров лишает сердце его активных огненных свойств и подчиняет доминации мозга, который по лунной своей сути[6] не может занимать центральную позицию. Следуя оси, организованной квинтэссенциальной сферой (сердце, душа, дух), человек

получает возможность умножать, интенсифицировать, активизировать свое восприятие и, таким образом, возможность трансформации в качественно бесконечных мирах. Но необходимая для этого постоянная энергия возникает лишь при сопричастности оси. Церебральная деятельность изначально ре-активна, мозг питается заимствованной энергией, заимствуя ее где угодно. *«В отличие от тела, — писал Поль Валери, — мозг не брезгует ничем. Он, подобно мухе, контактирует с чем угодно и, если бы не соображения безопасности, он бросил бы тело в огонь для наблюдения взаимодействия»*[7]. Он поистине «материален» в смысле, который придают этому слову Аристотель и схоластика, «лишенность» (privatio) есть модус его бытия, а поскольку он полагает свои «законы» обязательными для всех и всего *(«Человек мыслит, следовательно, я существую, — говорит вселенная», Поль Валери)*[8], то мир также сугубо и сплошь материален. Познание, жизнь мозга, осуществляется только за счет жизненной энергии познаваемого. Мозг нельзя укротить, нельзя насытить, при отсутствии «поля деятельности», он способен пожрать своего носителя, а затем и себя самое. Знаменитая «ресублимация» Макса Шелера — *«...справедливое перераспределение жизненной энергии между головным мозгом и остальным организмом»* — точно такая же иллюзия, как и всякое иное «справедливое перераспределение»[9]. Акцентированный церебральный процесс никоим образом не способствует развитию явных и неявных органов восприятия, напротив, они только истощаются от навязанной им специфики, равно как от приборов, придуманных для усиления такой специфики. Соответственно мир, открытый подобному восприятию, с каждым поколением блекнет, обедняется, сужает свои границы. Мы уже давно утратили чувство живого многопланового пространства, контрапунктического, циклического, внутреннего времени, а когда мы обращаемся к нашей душе, она, пораженная скукой, холодом и тьмой, выталкивает нас погреться и рассеяться на торжище. Но это сомнительное развлечение. Впрочем, сомнение — единственный позитив рационального интеллекта[10].

Разве не сказал Декарт — один из пионеров примата головного мозга в человеческой композиции, — что можно сомневаться в чем угодно, только не в самом

факте сомнения? Следует, правда, назвать и еще один не менее важный позитив — смерть. Никогда и нигде до триумфа рационального интеллекта телесная смерть не считалась концом человеческого бытия. Прелюдией смерти этот интеллект полагает ослабление жизненных функций и памяти, то есть способности координировать, комбинировать и поглощать захваченные впечатления. Если у какой-либо сущности начинает увядать качество «лишенности», она близится к смерти, финальному уничтожению, общему итогу. Мозг, озаряющий все вокруг жестким рациональным сиянием, берет необходимые для фабрикации этого сияния колориты у любых данностей, попадающих в его сенсорное поле. Поскольку слова чаще, нежели другие знаки, используются в передаче информации, язык более всего пострадал от церебрального вампиризма. Любая диктатура, понятно, не слишком интересуется жизнью индивидов подвластного ей множества, предпочитая превратить их в точки своей агрессивной прямолинейности. Человека обезличивают специальностью, слово — однозначностью. Ясность выражения и точность формулировок, столь ценимые в интерсубъективном общении или в донесениях, отнюдь не являются добродетелями языковой сферы. Живому организму языка вовсе не свойственна симметрия и логическая завершенность теории, уравнения, геометрической фигуры. Необычайная гибкость и разнообразие вербальных связей, семантические и фонетические коннотации, ассоциации, аллюзии, ритмические суггестии, облако неведомых интуиции и предчувствий, — все это затрудняет языковое выражение последовательной и прицельной мысли. В поэзии, по крайней мере, потому что *«...дорогой Дега, поэзия делается из слов, а не из мыслей»* (Малларме). «Поэт отдает инициативу словам» (Малларме), он сходит со ступенек, отвлекается от ума, идет к безумию, Wahnsinn. Хайдеггер, который познакомил нас с иными коннотациями излюбленных слов Тракля, так объясняет Wahnsinn: на старом верхнегерманском wana означает «без», отсутствие чего-либо, sinna — движение, стремление к чему-либо. Конечно, это лишь одна из возможных указующих в многомерности слова, но поиск Хайдеггера весьма поучителен: нам следует отказаться от однозначной

трактовки, даже если те или иные стихи дают известный повод к сему. Если под целостной реальностью понимать результат христианского или позитивистского мировоззрения, тогда «распад», «разложение», «безумие», «смерть» являются категориями безусловно негативными, а Георг Тракль предстает певцом вселенской декомпозиции. Но не стоит обманываться инвективами в адрес «дегенеративной» или «сенильной» расы — человек в той мере «воплощение Зла», в какой он подчиняется своему вампирическому рацио, ведь для последнего все, что ему сопротивляется или пребывает за пределами его агрессии — недоразвито, бессмысленно, абсурдно. Как характеризовать распад и дезинтеграцию, не принимая рациональной обусловленности, связующей индивиды в социальную группу, части — в целое? Здесь открывается панорама децентрализованного бытия, автономная жизнь разъятых красок, звуков, запахов, свободная морфология закатов, рассветов, возрастов, времен года.

Из глубины разломанной хижины
Вздымаются черные крылья гниения...

(«На краю болота...»)

Черные испарения оригинального очертания, вполне возможно, дали импульс этой изысканной метафоре, но акцентируется здесь свобода процесса от непосредственного окружения.
Метафора, риторическая фигура, традиционно зависимая от какой-либо реальной данности, аннигилирует эту данность, качество (гниение как интенсивность процесса) приобретает характер предметности. Это одна из первых трудностей поэтики Тракля: эпитет, прилагательное, атрибут превращаются в нечто самостоятельное, в странный субстантив:
В синеву тускнеет весна: под жадными деревьями
Блуждает Темное в вечер и закат,
Подслушивая жалобу дрозда.
Неслышно проступает ночь, дикий зверь в крови
Медленно спускается к холму.

(«Песня смерти на семь голосов»)

«Серафический тон» (Определение Готфрида Бенна («Проблема лирики», 1951)) сакральной медлительности царит в этой поэзии. Здесь некуда торопиться, движение, время и пространство входят в неведомые сочетания, каждый порыв, сколь угодно жестокий и кровавый, достигая стихотворной строки, исчезает, оставляя пену лихорадочного колорита. Словно призрачный и тягучий туман затянул этот пейзаж, и там расслаивается привычно организующий взгляд. Трудно сказать, «дикий зверь в крови» - метафора наступающей ночи или иной объект пейзажа. Относится ли «темное» к зверю и ночи или нет? Субстантивированные цвета, разумеется, не редкость в постбодлеровской поэзии (Маяковский, Лорка, Бенн), но только у Тракля они ничего кроме самих себя не представляют, внушая предчувствие чего-то странного, настороженного, флюидального в расплывчатом ландшафте души.

Темная тишина детства.
В зеленеющих ясенях
Колышется кротость синеватых взглядов:
Золотой покой.
Темному ворожит запах фиалок; колосья качаются,
Вечер и золотые тени тягостной грусти.
Плотник обтесывает балки, в сумерках
Шумит мельница; в листве орешника
Выгибается пурпурный рот,
Напряженно красное склоняется над молчаливой водой.

(«Год»)

Дезинтеграция рождает буйство колорита, освобожденные от материальности цвета начинают функционировать в своеволии, обнажая многоликость своих оттенков и прихотей. Человеческое, разбросанное иногда в таком пейзаже, не особенно выступает из границ вегетативно-анимальных: губы, рот, волосы, руки краснеют, желтеют, лиловеют, словно плоды или древесный мох или звериная шкура. Иногда, почти совпадая с пейзажем, проскальзывают рыбаки, ремесленники, пастухи — естественность их занятий не акцентирует ни малейшего антропоцентризма. Анализирующий homo rationalis

не может ворваться в этот онирический пейзаж — препятствует инстинкт самосохранения, интенсифицированный до невероятия рациональным мышлением. Потустороннее и его преддверие — онирические пространства — отпугивают теоретическую мысль: это не охотничьи угодья, но стихия хаотического распада. Пожалуй, ни в одной области рациональное мышление не проявляло столь ярко своей одноплановости, как в трактовке сновидений или постмортального ничто. Очень показательно предположение, в силу которого сон есть бессвязная вереница полученных за день впечатлений, бессвязная, поскольку «разум отдыхает». Нет мысли — нет существования, понятно.

И здесь несколько проясняется поэтическая перспектива Тракля. Его нельзя упрекнуть в традиционном для начала века недоверии или страхе перед рациональным мышлением, Тракль его просто ненавидит. В письме Эльзе Ласкер-Шюлер (8 июля 1912 года) он пишет, что рациональный разум уничтожил западную цивилизацию и стремится уничтожить все остальные. В отличие от современных ему художников и поэтов Тракль не верил в оздоровляющее влияние экзотических искусств и мировоззрений на западную культуру, считая, что «западный рационализм разжует и выплюнет гвинейских идолов точно так же, как готические соборы»[11]. Если отказаться от рационального понимания «целого», от системы ценностей и центров, негативные категории перестанут быть таковыми. Катастрофизм распада легитимен в том случае, если нечто полагается цельным и важным сравнительно с другим, то есть сконцентрировано интеллектом в особое единство. Но для Тракля распад, разложение, дезинтеграция компенсируют схематическое сжатие, коему рациональный разум подвергает мир, потому что эти процессы, жизненные и стихийные, представляют своего рода центробежное противодействие. Тракль не призывает к созданию новой системы ценностей, ибо такого рода «создание», обусловленное логическими законами, результируется либо в идею фикс, либо в конструкцию пожирающую. Отсюда частое упоминание холодного металла и камня. То, что обычно разумеют под словом смерть, у Тракля ассоциируется с финалом разложе-

ния и началом интенсивной метаморфозы. Смерть для него — тотальное уничтожение, безвыходность, неподвижность, гибельная фиксация, она предстает в образах города, каменных комнат, проступающего на лбу холодного металла, окаменевших лиц, окаменения вообще. Так называемая реальность, стянутая хищной паутиной рацио, материализуется, леденеет, каменеет — она, собственно говоря, и есть приближение... гибели всякого движения. Декомпозиция, коррозия, ферментация, распад действительности в онирическом пространстве — это пробуждение центробежной силы внутреннего огня:

Мучения и боль каменной жизни
Растворяются в пурпурных снах.
Распадаясь, тело освобождается
От терновой занозы...

(«Фен»)

Тернии, терновник часто встречаются в строках Тракля: «По возвращении пастухи находят... Нежное тело... Гниющее в терновнике» («De Profundis»). Имеется в виду и конкретное описание и метафора жестокой, беспощадной фиксации[12]. В тяготении к неподвижности минерала, в ужасающем ничто содрогается человеческая плоть:

Пустая лодка тянется вечером по черному каналу.
В сумраке старого госпиталя распадаются человеческие руины.
Мертвые сироты лежат у садовой стены.
Из серой комнаты выходит ангел, его крылья измазаны нечистотами.
Черви ползут по его изжелтевшим векам.
Площадь перед церковью зловещая и молчаливая, как в дни детства.
На серебряных подошвах скользит ранняя жизнь.
И тени осужденных спускаются к плачущей воде.
В своей могиле белый маг играет со своими змеями.
Над кальварием раскрываются золотые глаза бога.

(«Псалм»)

Где все это происходит, и происходит ли вообще что-нибудь? Это онирическая страна в меридианах недвижного солнца смерти, безраздельность неведомых внереальных протяженностей.

Ни одна параллель не пересекает «ангела», «мага», «тени осужденных» и не уточняет их ситуацию в мире доступных понятий. Эти слова только подчеркивают сложность метафизических данностей, сложность, о которую разбивается изощренность наших читательских пониманий. Стихотворение невеселое, даже зловещее, однако полифония диссоциированного пространства убивает двоичность мажоро-минора. Но кто попадает туда, кто говорит? Fremdling.

1995

Примечания

(1) J. M. Palmier, Situation de Georg Trakl, Paris, 1972, p. 274.

(2) Heidegger M.,Unterwegs zur Sprache, Neske, 1959, S. 160.

(3) Подобные соображения, среди прочих, определяют резкую критику текстов Хайдеггера со стороны исследователей Тракля (Людвига Дитца, Рейнгольда Гримма и др.). В самом деле, трудно предположить, чтобы Тракль знал или как-то учитывал старогерманские корни своих ключевых слов (Verwesung, Geist, Wahnsinn, Fremdling и т. д.). Логичней признать его авангардное переосмысление языка.

(4) Dorries H., Zur Geschichte der Mystik. Eriugena und der Neoplatonismus, 1925, S. 86.

(5) Мы не будем здесь заниматься сложной теорией микрокосма. Отношение космического эйдоса к индивидуальному эйдолону, взаимосвязь мозга и светоносной крови прекрасно отражены в работе Вальтера Пагеля «Медицинское мировоззрение Парацельса» (Walter Pagel, Das medizinische Weltbild des Paracelsus, Munchen, 1962).

(6) Параллелизм мозга и луны обусловлен герметической трактовкой: «Субстанция лунного неба, обволакивающего землю, пориста, податлива, беременеет при всяком прикосновении и порождает призрачные силуэты и очертания вещей. Она впитывает любой свет, превращая его в черную магнезию, которая вызывает коррозию металлов, брожение жизненных соков и морской воды, являясь причиной приливов» (Le Pelletie, Alkahest, Lyon, 1749, p. 141).

(7) Valery P., Tel quel (Oeuvres, Paris, 1953, p. 417).

(8) Там же, p. 418.
(9) На наш взгляд, критика Людвига Клагеса вполне легитимна; «Шелер восхваляет свободный спорт и свободную эротику, называя это «справедливым перераспределением жизненной силы» и «революцией против диктатуры интеллекта». Однако этим спортом, эротикой и культом молодости занимаются специально и профессионально. По-моему, это новая экспансия интеллекта, решившего систематизировать сами источники жизни» (Ludwig Klages, Vom Sinn des Lebens, Berlin, 1940, S. 31).
(10) Мы разумеем под словом «мозг» его более узкое значение — «рациональный интеллект», точно выраженное декартовским термином «конарион».
(11) Limbach Hans, Begegnung mit Georg Trakl, Salzburg, 1959, S. 82. Аналогичное мнение о западном рационализме высказывает Людвиг Клагес: «Рациональное мышление познало все, что можно познать, исчерпав энергию своей априорной гипотезы (составленность целого из частей). Теория относительности в ее онтологической экстраполяции это уже шаг в иррациональное. Поэтому рацио принялось поглощать области, изначально ему чуждые - этику, искусство, религию» (Ludwig Klages, Vom kosmogonischen Eros, Berlin, 1922, S. 117).
(12) Limbach Hans, Begegnung mit Georg Trakl, Salzburg, 1959, S. 82. Образы терний, монаха, креста иногда попадаются в поэзии Тракля, что дало повод к христианской интерпретации его мировоззрения (Eduard Lachmann, Kreuz und Abend, Salzburg, 1954).

Томас Оуэн и проблема дьявола

Почему фантастика необходимо должна быть черной? Почему не голубой, розовой, белой? Скажут, что мы вступили в эру катастроф, что само существование планеты поставлено под сомнение. Это не ответ, потому что смертному человеку все равно, будет или нет продолжаться жизнь на земле после его конца. Так не подобает рассуждать существу разумному, скажут гуманисты. А цивилизация? А дети? Цивилизация на наших глазах превращается в автопародию, а дети... Дело в том, что нет никаких детей, равно как нет никаких отцов. Проблема, еще актуальная во время написания «Братьев Карамазовых», ныне потеряла смысл. Миллиарды человеческих особей, которые дерутся уже не за кусок

хлеба, а за глоток воздуха, не могут связывать родственные узы. По крайней мере в «черно-фантастической литературе». То, что называется «родственными узами», можно также назвать радостью, пониманием, сочувствием, гармонией — одним словом, тонкой психической эманацией, благодаря которой вообще возможна связь, соединение, контакт. Жан Годар - французский врач и философ восемнадцатого века - высказал любопытные предположения о кровеносном обращении души». Ему принадлежит следующая фраза: *«По моему мнению, свертываемость психической крови не наносит непосредственного ущерба телесному здоровью, но угрожает превратить человека в чудовище или механизм»*[1].

Эта «психическая кровь» придает жесту мягкую многозначность, глазам — таинственную глубину, голосу — богатство тембра. В таком человеке действует живая душа, иначе говоря, чувствуется головокружительная экзистенциальная перспектива. Тайный внутренний огонь, оживляющий «психическую кровь», дает ему независимость от мира физического, расширяет качественный модус восприятия, насыщает его жизнь само собой разумеющейся целесообразностью. Только для таких людей существует аретология, или этика высокой добродетели, потому что внутренняя независимость от окружающего массового бытия позволяет им вступать с другими в отношения разнообразные и незаинтересованные. Но возможно ли нам сейчас, через более чем два столетия после Жана Годара, рассуждать о болезни «психической крови»? Годар, очевидно, понимал под «душой» высокоразвитую органическую структуру, называемую также относительно истинным, относительно вневременным «я». Контакт с этим «я», постижение этого «я» считалось когда-то единственно достойной жизненной проблемой. Следовательно, душа, согласно данной интерпретации, не является ни чем-то само собой разумеющимся, ни «психе» современной философии. Душа есть цель сурового поиска, внутреннего завоевания. И нас сейчас не интересуют перипетии такого поиска. Нас интересует ситуация современного человека как

персонажа «черной фантастики» вообще и Томаса Оуэна в частности.

Под фантастикой понимается нечто внереальное, бездоказательное, не поддающееся экспериментальной проверке, хотя всем известно, что нет ничего фантомальнее так называемой реальности, основанной на неестественных прямых линиях, вычислениях, уравнениях. Проблема реальности носит характер социологический, а не онтологический. В бесконечном и динамичном многообразии бытия человеческая группа выбирает область, которая воспринимается членами этой группы более или менее одинаково. Лежащее за пределами этой области признается более или менее фантастичным. Члены группы могут объяснить свое одновременное появление в области только, случайностью рождения. На самом деле нет никакой «случайности рождения» и нет свободного выбора. Группа обязана своим присутствием воле антропоморфного демона — владетеля области, который, вампирически высасывая «кровь души», лишает членов группы «индивидуальности», то есть возможности выхода за пределы данной области. Убивая активное начало, аннигилируя бесконечные возможности восприятия, низведенного до «пяти органов чувств», демон превращает группу в стандартную человеческую массу, функционирующую (ибо жизнью это назвать нельзя) в реактивных судорогах вечно боязливой плоти...

Приблизительно в такой фразеологии изложил Клод де Сен-Мартен — современник французской революции — свою точку зрения на постреволюционную ситуацию европейского «просвещения», на царство демона Бельфегора — «вдохновителя гильотины и Палаты мер и весов». Это была одна из первых оценок современной «области бытия» в перспективе черной фантастики, поскольку Сен-Мартен считал, что мы все более удаляемся от необъятного мира Божьего и застываем в леденящей одноплановости инфернального преддверия. Гибельное погружение в экзистенциальную недвижность, трагическое растворение огненного «смысла» в стерильных «намерениях», конвульсивная борьба с непреодолимой «дьяволизацией» мира — та-

ково психологическое пространство, в котором развивается тематика Томаса Оуэна.

Несколько слов о нем. Томас Оуэн (псевдоним бельгийца Жерара Берто) родился в Лувене в 1910 году. В семнадцать лет встретился с Жаном Рэ, и эта встреча, по словам Оуэна, определила всю его дальнейшую жизнь, по крайней мере, его творческие интересы. При этом у него хватило ума и таланта стать оригинальным писателем, а не эпигоном знаменитого соотечественника. В нашу задачу не входит сообщение биографических курьезов о Томасе Оуэне, хотя их предостаточно, равно как и литературоведческий комментарий к его беллетристике, хотя и здесь можно многое поведать. Ограничимся только вероятностным утверждением, что в его творчестве ощутимо влияние бельгийской литературной традиции по линии Метерлинка, Роденбаха, Шарля ван Лерберга, а также стилистическое эхо изысканных французских мастеров — Вилье де Лиль-Адана, к примеру, или, если брать явление более позднее, Пьера де Мандиарга. Эти имена, возможно, удивят Томаса Оуэна, который в предисловии к сборнику своей прозы выразился так:

«Авторы вступительных текстов, представляя какого-либо писателя, считают своим приятным долгом открыть в его произведениях массу вещей, о которых тот не имел ни малейшего понятия». Но это вполне естественно: мы также открываем в произведениях Томаса Оуэна много такого, о чем ранее ни малейшего понятия не имели. Ведь многозначность рассказа исключает полную осведомленность автора. Например, ритуальная кастрация в малоазиатских культах Кибелы-Бельты символизировалась крестом, составленным из черной горизонтали и пурпурной вертикали, — знал ли об этом Оуэн, когда писал «Черную курицу», текст, интересный, помимо всего прочего, попыткой проникновения в специфическую женскую магию? Знал ли Оуэн, обдумывая «Черный клубок», что внезапное появление черного круга или черного шара считалось, если верить Вольфраму фон Эшенбаху, несомненным предвестием близкой смерти? Чем больше ассоциаций — неожиданных, близких, далеких — вызывает произведение, тем, безусловно,

выше его художественное качество. И, вероятно, можно сконструировать текст о Томасе Оуэне, нанизывая на нить его сюжетов бесчисленные мифологические и психологические, реминисценции, а потом, с должной скромностью продемонстрировав собственную эрудицию и критический полет, «удивить» автора намеком на раскрытие влияний и даже заимствований. Но когда рассказ написан, вообще говоря, критиковать его, хвалить, ругать уже поздно. Это дело историка литературы — определить пятнадцатое или шестьсот пятнадцатое место Томаса Оуэна в бельгийской литературе, поскольку в призовую десятку современному писателю уже не попасть. Впрочем, кто знает — в 1976 году Оуэна выбрали в Королевскую академию языка и литературы. Это избавляет нас от обязанности воспевать его профессиональное мастерство — вряд ли плохого писателя туда выберут.

Так как мы зачислили произведения данного автора в жанр «черно-фантастической беллетристики», нас прежде всего должно интересовать их магическое и философское содержание. Потому мы и начали сей текст с туманных намеков на ситуацию современного человека вообще и на мнения Жана Годара и Клода Сен-Мартена в частности. Оуэн, безусловно, хорошо знаком с французской «тайной философией» (мы выражаемся так, чтобы избежать ужасного и нелепого термина «оккультизм»). Отсюда его особый интерес к той форме вампиризма, который можно назвать «высасыванием психической крови», и отсюда же его внимание к нарастающей «дьяволизации» мира и Бога. Рискуя несколько удалиться от непосредственной тематики произведений, порассуждаем немного о принципах подобного интереса. Мы упомянули об антропоморфном демоне, который питается кровью человеческой души и который тем самым вынуждает людей воспринимать мир более или менее одинаково.

Этот «антропоморфный демон» — не дьявол церковной догмы, но, скорее, дьявол христиански ориентированных писателей. В отличие от сатаны — разрушителя и супостата — дьявол, так сказать, логический противник Бога. В сущности, он хочет экспериментально доказать, что творение человека - медиатора между Богом и

вселенной — с целью распространения духовного света в бездонных глубинах материи есть акт ошибочный. И если Бог создал мир словом, дьявол создал человечество — числом. До эпохи «просвещения» никто и не подозревал о существовании такого понятия, как «человечество», никто и не подозревал о существовании коллектива, связанного общими законами измерения, общей анатомией и эмоциональностью.

Почему это правомерно назвать дьяволизацией, почему вообще стала возможна такая дьяволизация? Потому что человек побоялся пожертвовать своим телом ради спасения проблематичной души, а рискнул пренебречь душой ради процветания конкретного тела. Но ведь тело, лишенное активной индивидуальной энергии души, становится беспомощным и пассивным, нуждается в постоянной помощи извне. Отсюда потребность в создании коллектива, где человек превращается в частицу чудовищного конгломерата. В коллективе человеческие ценности — любовь, свобода, познание — распределены схематически в пустом пространстве между людьми и никак не задевают ни одного отдельного человека. Здесь действует закон больших чисел, где каждый изолированный индивид становится копейкой, за которой лень нагнуться, сколь угодно малым отрезком прямой линии, прямизной коей можно пренебречь ради великой цели начертания линии кривой. В коллективе нет никаких «личностей», а существуют только точки сгущения и разрежения ужасающего координатора социума, занятые номерами и специалистами, которые в любой момент могут быть заменены другими номерами и специалистами.

Человек, вступающий в более или менее сознательный возраст, опутывается волокнистой, липкой, кровожадной сетью всевозможных ориентиров и координат. Подобно злополучному постояльцу отеля, он ассимилируется хищными константами и превращается в «черный клубок» одноименного рассказа. Душа, прежде всего, дает человеку знание (именно знание, а не информацию) о его собственном пространстве и собственном времени. Коллективный антропоморфный фантом предлагает вместо этого личного, мучительно добываемого знания доступную

информацию о всеобщем и равномерном пространственно-временном континууме. И в результате вместо пространства, пронизанного тонкой энергетикой собственного восприятия и нервной системы, вместо времени индивидуальногоБытия, рожденного током и пульсом крови, человек получает равномерные и монотонные метры и секунды. Его пытаются уверить, что так же точно, как десять рублей состоят из энного количества копеек, день его жизни состоит из энного количества секунд. Как деньги — «товар товаров», так время часов — эталон любых длительностей, насыщенных любым многообразием. Но с какой стати часы должны фиксировать еще какое-то время, кроме времени бытия своего собственного механизма? Каждая травинка и скомканная газета живут в протяженности собственного бытия. Длительность чистки туфель, к примеру, есть сложное сочетание «времени туфель» и времени наших рук. Нельзя сказать, что после чистки туфель мы стали старше на пять минут, так как время живого организма ничего общего со временем часового механизма не имеет. Это общеизвестная истина? Нет. Общеизвестные истины ничего общего с истинами индивидуальными не имеют.

Может ли сумма бесконечных недомолвок сложиться в определенное высказывание? Может ли сумма бесконечных случайностей дать в результате закономерность? Может ли масса субъективных несчастий обернуться объективным счастьем? На бесчисленные вопросы такого рода «демон коллектива» всегда ответит утвердительно, ответит примечательными, круглыми стандартными выражениями: «исходя из интересов», «цель оправдывает средства», «в перспективе развития». Еще более примечательно, что каждый человек, если только он не окончательно превратился в «члена коллектива», прекрасно чувствует совершенную иррациональность своего бытия, прекрасно знает, что нельзя рассчитать даже точность следующего шага или направления жеста, не говоря уже о каком-то плане или перспективе. И тем не менее каждый человек склонен оплакивать неудавшийся план или опрокинутый расчет, обвиняя случайности, обстоятельства, чью-то злую волю. Очевидно, панический страх перед собственной

оригинальной жизнью лишает нас всяких сил сопротивляться коллективному гипнозу, с самого детства извращает наши мозги и нашу эмоциональность. Рационализм, то есть попытка организовать человеческую жизнь с помощью внечеловеческих методов, погружает нас в сферу полной фантасмагории. Эрих Фромм в книге «Страх перед свободой» сформулировал ситуацию вполне категорически: *«Эта подмена оригинального действия и оригинальной мысли псевдодействием и псевдомыслью есть не что иное, как подмена индивида псевдоиндивидом. В отношении многих, если не большинства, можно сказать, что их подлинное «я» подменено псевдо-«я». Только в снах, фантазиях, опьянении проступает иногда отрывочная, обрывочная, искалеченная оригинальность»*[2]. Действительно, страх прослыть глупцом, подлецом, трусом, неудачником, страх перед фантомом «общественного мнения» заставляет усваивать пустейшую демагогическую абракадабру, следовать диким «этическим максимам», учитывать чей-то «жизненный опыт». В результате происходит процесс «вытеснения» не только инстинктов, именуемых низкими или преступными, но и желаний самых естественных, мыслей самых обыкновенных. Человек естественный и оригинальный вытесняется из собственного тела схематическим антропоморфным двойником. В этом нетрудно убедиться, если поговорить с каким-либо субъектом с глазу на глаз, а потом понаблюдать его в роли оратора на публичном митинге. Спокойный, высказывающий любопытные соображения человек превращается в дергающийся, жестикулирующий громкоговоритель. Он — уже сумасшедший, уже одержимый, вампир, переполненный психической кровью толпы, отрыгивающей эту кровь в толпу. И начинается сомнение: такой ли он спокойный в одиночестве, в обыденной жизни? Может быть, когда он остается один, ему является его подлинное «я» - корявое, затравленное, «вытесненное» чудовище, от которого хочется бежать без оглядки, бежать обратно в спасительный коллектив. Здесь кончается социальная психология и начинается, современная «черная фантастика», персонажи которой в отличие от героев По и Гофмана обычные люди, живущие в климате обыденной дьяволизации. Французская «ведьма» Валери Тавье рассказывала, что дьявол ее головокружительных встреч всегда выглядел как незаметный человек в заурядном костюме. У других свидетелей сложилось приблизительно аналогичное впечатление. (Речь идет о симпозиуме в Серизи-ля-Саль в 1982 году под названием «Дьявол в современном мире».) Если в романах Достоевского и Томаса Манна подчеркивание заурядности дьявола воспринимается как нарочитый художественный прием, сейчас, как видно из материалов симпозиума, это обыденный визуальный факт. Сейчас вообще уместней рассуждать не о конкретном явлении дьявола, но скорее о дьяволической атмосфере, о возможности тонкого, резкого, всепроникающего присутствия, которое может ощущаться даже в так называемых неодушевленных предметах (вспомним, к примеру, нож девочки Сабины из рассказа «Парк»). Субтильной тенью дьявол может проскользнуть в ничего не подозревающего субъекта, сказать его губами вещь неожиданную и роковую. В рассказе «Информатор» герой сталкивается с рассеянным, рассредоточенным присутствием дьявола. Изощренность кошмара заключается именно в неопределенности идентификации: дьявол отнюдь не персонифицирован в личности профессора Метцера, дьявол прихотливо блуждает и вспыхивает в глазах персонажей случайных и незначительных — в глазах уличного торговца, идущей навстречу женщины, безобидного старого зеваки. Он — мастер логической сети, наброшенной на бедный разум человеческий, любит уловлять капризом инцидента, бестолковостью события, дабы герой, тешась мнимой свободой личной инициативы, все глубже увязал в гибельной трясине.

* * *

Только в контакте с душой возможен духовный поиск, только энергия души делает возможным независимое развитие существа. Но каждый ли человек одарен душой в теологическом смысле слова? Безусловно, нет. Нельзя путать с душой соматическую жизненность, анимальность, присущую всем без исключения объектам. Если мы ощущаем «неживым» какой-либо объект, виной тому наши предрассудки или ограниченность

восприятия. Смерть только переход, а не финал, смерть только гипотеза абстрактного мышления. И для человека, не обладающего душой, проблемы дьявола вообще не существует. Равно как и проблемы Бога. Термин «атеизм» поэтому не представляется особенно удачным. Он может относиться к «богоненавистникам» или «богоотрицателям», а многие люди искренне не понимают сути вопроса. Это, разумеется, не означает, что здравый смысл и сознание могут обезопасить их от вторжения психологического кошмара, поскольку соматическая анимальность открыта агрессии гоблинсов и стихийных духов или, выражаясь иначе, блуждающим энергиям психической сферы. Сознание вообще явление коллективное, основанное сугубо на интерчеловеческих факторах, то есть на факторах, полностью лишенных субстрата неопределенности, секрета, как, например, теорема Пифагора или рукопожатие. Нелепо, вероятно, спросить культурного человека про тайный, эзотерический смысл этой теоремы или про историю магического ритуала рукопожатия. Сознание основано на обобщении, на взаимозависимости явлений, каждое из которых считается очевидным и по отдельности в расчет не принимается. И человек, втягивающийся в коллектив, в конце концов обобщается и самого себя как существо, одаренное тайной и неопределенностью, в расчет не принимает. Так идет мрачный, химерический, инфернальный процесс механизации бытия. Вампирический механизм коллектива перемалывает душу и тело, втягивает человека в цепную интерчеловеческую реакцию. Высасывание психической крови ведет к безвозвратной потере индивидуальной эмоциональности. В смешанной и хаотической сенсорике начинает превалировать скука, ощущение панической пустоты, которая заполняется чем угодно. Человек создает модель индивидуальности, псевдоиндивидуальность, утверждаемую за счет других. Сабина проявляет оригинальность, вонзая нож в безобидного старика, скрытые наблюдатели проявляют оригинальность в свою очередь и хватают ее. Блуждающая абстрактная оригинальность как волна будоражит однородную человеческую массу («Парк»). Коллектив сплачивает взаимный вампиризм, иначе говоря, энергетический

обмен — от человека-аккумулятора через человека-провод к человеку-мотору, так как любой механизм может функционировать только на заимствованной энергии и обязан отработать эту энергию. Хвалебные словечки в адрес механизма, как-то: «слаженный», «отлаженный», «удобный в эксплуатации», «потребляет меньше горючего при более высокой отдаче» — служат равным образом отличной рекомендацией «члену коллектива». Немецкий мыслитель Рудольф Касснер так выразился об этом аспекте цивилизации: *«Размышление на эту тему принуждает нас к следующему выводу: любой сконструированный механизм прежде всего направлен на уничтожение идеи отдельного человека. Не стоит обольщаться «полезностью» паровоза, автомобиля, швейной машинки. Они убивают индивидуальный ритм, порабощают тело, лишают способности к сопротивлению и свободы выбора»*[3]. С одной только оговоркой: прежде чем сконструировать механизм, люди должны были механистически устроиться — подобное рождает подобное.

С точки зрения интерчеловеческой «научной объективности», жизнь коллектива можно определить в менее эмоциональных терминах: взаимный вампиризм можно назвать энергообменом, продажу души дьяволу — жертвой на благо обществу, зависть либо ненависть к соседям — патриотизмом. Существование большинства людей, обладающих душой или чувствующих возможность ее присутствия, — это неуверенный поиск собственного решения экзистенциальной проблемы, отчаяние, опьянение очередным массовым наркотиком, многолетняя борьба с частичными уступками, успешно перерастающими в общий конформизм. Финал такой борьбы экспрессивно сформулирован в коротком рассказе «Мутация», где герой — писатель, по всей видимости, — изломанный, выжатый, совершенно опустошенный, съеживается, сокращается, превращается в жуткое сенильное существо, напоминающее маленького мальчика. В этом рассказе есть любопытная особенность: ни жена писателя, ни родственники, возникающие перед его мысленным взором, не испытывают к нему ни малейшего сочувствия — их лица выражают лишь мрачное, брезгливое осуждение, ведь

он по какой-то причине перестал функционировать в качестве общественно полезного механизма. Фрустрация героя данного рассказа либо всякого другого человека понятна — родственники, знакомые, сотрудники, традиционно принимаемые за людей, оными перестали или перестают быть, так как трансформируются в человеческую материю, вибрирующую в силовом поле антропоморфного демона. Да и как иначе? Что иное может случиться с людьми, которых механически «коллективизируют», которым извращают мозги примитивными «дисциплинами», называют «эгоизмом» любой их мало-мальски естественный поступок, призывают следовать этическим правилам, ничем не отличающимся от правил дорожного движения? Когда загадку их бытия считают само собой разумеющимся, не относящимся к делу фактом. Если человек не учитывает своей принципиальной отстраненности от остального мира, если не задумывается, кто он, почему проявился именно в человеческом образе, именно в данной стране, и вообще не пытается ответить на подобные вопросы, а принимает на веру стереотипные ответы, значит, он подсекает корни собственной индивидуальности, становится приемником и передатчиком транзитных мнений и блуждающих эмоциональных напряжений. Разумеется, «кардинальные вопросы бытия» отличаются высшей сложностью, разумеется, можно потратить жизнь в тщетных поисках сугубых внутренних ответов. Но по крайней мере человек, на это решившийся, избежит экзистенциальной катастрофы героя рассказа «Мутация», потому что у него будет шанс прожить свою собственную жизнь. Иначе, лишенный точки опоры или упрямой надежды на существование таковой, он проживет псевдожизнь, утверждая или отрицая чужие мнения.

Жизнь коллектива полностью ирреальна. Чтобы избавить любой субстантив от всякого смысла и значения, достаточно прибавить к нему эпитет «общественный» или «коллективный». Дьявольский процесс дегуманизации: человеческие атрибуты и акциденции, оторванные от инициатора и носителя, образуют особый мир бесконечной и хаотической комбинаторики. Религиозные, эмоциональные, социальные вихри и

возмущения электризуют бессильную антропоморфную креатуру, возбуждая фикцию реальности, спровоцированную жизнь. Человек сам по себе катастрофически теряет интерес и значение, он приобретает сияние и колорит только в определенном энергетическом поле, которое неожиданно вздымает его, перекатывает через него. Поэтому, говоря о современной беллетристике, употреблять такие слова, как «герой» или даже «действующее лицо», надобно с оглядкой. Речь может идти скорее о «жертвах обстоятельств», об антропоморфных точках приложения сил. В рассказе «Дагиды» функционируют несколько на первый взгляд любопытных персонажей: нарратор — человек умный и глубокий, Сузи Баннер — симпатичная дама с трагическим прошлым, ее покойный муж — финансист и коллекционер зловещих редкостей. Но странная вещь — эти люди проходят на периферии повествования, не возбуждая специального читательского внимания, они в принципе могут быть заменены людьми иными. Главные герои — дагиды (фигурки, сделанные с целью колдования) — генераторы или проводники беспощадной магической энергии, а главная проблема заключается в том, насколько действенны рецепты средневекового колдовства. И странный вопрос, ощутимый в процессе чтения и ясно возникающий по окончании: решающую ли роль играет человеческая инициатива в мрачных событиях или персонажи рассказа - только наивные статисты, управляемые неведомыми сущностями — дагидами? Финал рассказа позволяет предположить последнее. Такое же впечатление оставляют другие рассказы, особенно «Милые пустячки» и «Пятна». И дело вовсе не в том, что современные писатели, и в том числе Томас Оуэн, не умеют в отличие от своих предшественников изображать героев или так называемых «живых людей». Дело в полностью изменившейся человеческой ситуации, в прогрессирующей дьяволизации мира.

* * *

Когда в венах густеет больная кровь и суставы теряют гибкость, компоненты целого, перед окончательным разъединением, причиняют друг другу немалые муче-

ния. Компоненты разъятого целого пытаются избрать какую-то иную централизацию, дабы составить какое-то иное сочетание. Человек, измученный борьбой со своей больной душой, медленно и верно превращается в «члена коллектива» и привыкает существовать в атмосфере лжи. Здесь необходимо следующее замечание: ложь не является категорией этики, ложь — непременное условие выживания общества, где ценности коллективные, то есть фиктивные, подменяют реальные личные ценности. Когда понятия, постижение смысла которых требует невероятно трудного индивидуального поиска, — например, «счастье», «свобода», «грех», «добро», «зло» — считаются достоянием общего разумения, когда частностями пренебрегают для округления общего результата, тогда, люди начинают существовать в атмосфере лжи.

Психическая кровь аналогична тому, что в алхимии называется «радикальной влажностью», а в просторечии — смыслом. Интересно, что «смысл» всегда связан с чарующей непонятностью событий, вещей и слов. Смысл их не имеет ничего общего с пониманием или информацией, поскольку смысл динамичен и его разгадка ведет к еще более фасцинативной загадке. Смыслом можно назвать сконцентрированную в душе «энергию интереса», которая позволяет ощутить в любом объекте таинственность и многоликость и найти странные, неслыханные связи и взаимозависимости объектов. Часто только смерть позволяет различить бесконечную загадочность объекта: когда пальцы Кавара чувствуют кровь на развороченных проволочных внутренностях куклы-тирлир, Кавар начинает угадывать ее «смысл» — слишком поздно, увы («Крыса Кавар»). Человек тщетно ищет «смысл жизни», если он этот самый «смысл» не привнесет в жизнь. Одаренный душой одушевляет всякую вещь, то есть подозревает в ней сложную неведомость иной жизненной формы. Смысл — тайное духовное начало, мешающее свертываться психической крови, именно поэтому дьявол так жаждет уничтожить его. Лишенный смысла окружающий мир распадается на куски, только механически, поверхностно-понятно ориентированные в отношени и друг друга. В замечательном рассказе «Донатьен

и ее судьба» Донатьен можно интерпретировать как символ такого связующего смысла. Только появление Донатьен организует кошмарную фрагментарность псевдореальности. Мрачный обшарпанный дом, соответствующая лестница, ребенок на кухне, мертвая акушерка на кровати, статуэтка девочки, однокрылая гипсовая птица, падающие на тротуар осколки стекла — что это? Конгломерат фрагментов, запоминающийся, фиксируемый сознанием, но бессмысленный без Донатьен. Дьявол (лавочник, Он) не может пронизать его живым содержанием, но может аннулировать Донатьен и снова сделать пространство, объективным, фиктивным, ложным. Это удивительно, как человек, даже умный и одаренный, не может изначально принять, что лишь его индивидуальная душа способна вдохнуть смысл не только в его жизнь, но и в окружающий мир, и что без внутреннего понимания пьеса Шекспира есть «культурный памятник», мало чем отличающийся от памятника могильного. Здесь нельзя рассуждать: такая-то коллективная ценность более истинна, другая менее — любая коллективная ценность принципиально фальшива, ибо коллектив предполагает фетишизацию, то есть постоянную потребность в номинально постоянных величинах. Рутинная повторяемость этих «постоянных» постепенно аннигилирует индивидуальную духовную активность и рождает интеллектуальный и эмоциональный резонанс.

Поэтому в нашу эпоху «развитой коллективности» проблема духовного поиска, основанная на энергетике смысла, чрезвычайно затруднительна. Если человек принимает на веру экзистенциальные константы коллектива, как-то: неизменность законов природы, абстрактность времени и пространства и т. п., - любой его поиск обречен, поскольку легко укладывается в логическую схему отклонения, болезни, чудачества, бунта. Более того: всеядный, вампирический коллектив так или иначе ассимилирует оригинала, как волокнистая, клейкая субстанция ассимилирует Неттесгейма («Черный клубок»). Отклонения, извращения, безумия, преступления только стимулируют функциональность коллектива. Отсюда всякая мечта о создании «справедливого общества» изначально и фатально

абсурдна, так как справедливость, подобно скорости света, вынесена за скобки всякого индивидуального разумения. Барахтаясь в этой дьявольской сети, «член коллектива» постепенно теряет осмысленность своего личного бытия и критерий своей психологической активности: он попросту боится, что его пристрастия или импульсивные порывы «общественное мнение» объявит болезненными отклонениями от абстрактной нормы. Действительно, там, где психическая кровь высасывается, где понятие «индивидуальность» ассимилировано демагогией, трудно определить, рождены ли оригинальные мысли, занятия, поступки подлинным внутренним стимулом или являются вычурной реакцией на тошнотворную механистичность существования. В рассказе «Продается вилла» престарелый хозяин дома для устрашения посетителей вешает в стенном шкафу скелет, наряженный в юбку и сапожки. Что это? Шутовство дурного тона, старческий маразм, своеобразный хэппенинг? Или что, к примеру, означает отчаяние отца, которого сын заставляет пристрелить живую змею, неизвестно как попавшую под стекло картины? Загадочное пристрастие, проблеск индивидуальной эмоциональности, может быть, конец единственной любви, может быть, безумие? («Синяя змея».) Герои «черной фантастики», впрочем, как и все мы, схвачены крюком дьявольского вопросительного знака. Затравленные существа бьются в человеческом теле, страшась диалога со своей искалеченной душой, не предполагая даже возможности сооственного независимого знания о себе и вселенной. Они — марионетки коллективной суггестии - сомневаются в собственной реальности, если таковая не подтверждена авторитетом общественного фантома, антропоморфного демона. И правильно сомневаются, по мнению Томаса Оуэна. Любопытная особенность этого автора: легко заметить, с какой симпатией он относится к своим «мертвым» персонажам. Молли Янг, доктор Вавилон, Аманда — какие привлекательные, обаятельные креатуры. Дико даже сравнивать обычного «мертвого вампира» из рассказа «Решетка» с вампиром живым — отвратительной девочкой Верой («Угроза»). Это означает, что для Томаса

Оуэна смерть — понятие бесконечно сложное и что потусторонний мир... Да и по какую сторону лежит потусторонний мир?

2000

Примечания

(1) Godart J. La physique de Fame humaine. 1755. p. 112-123.

(2) Fromm E. Die Furcht vor der Freiheit. 1968. S. 201.

(3) Kassner R. Der einzelne und kollektiv Mensch. 1922. S. 45.

Евгений Головин
Приближение к Снежной королеве

Редактор Н. Мелентьева. Корректор Л. Павлова. Макет К.Чувашев
Сдано в набор 28.01.03. Подписано к печати 18.02.03. Формат 84X108/32.
Гарнитура Garamond. Печать офсетная. Тираж 3 000 экз. Заказ №

Из-во «Арктогея-Центр», (095)2298786, e-mail: olisava@mail.ru, Москва,
ул. Шухова, д. 18. Отпечатано с готовых диапозитивов.